

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze  
Ústav germánských studií  
Oddělení skandinavistiky

Martina Vacková

**Diplomová práce**

*Stylová úspornost a výrazová střídmost ve vybraných dílech současné norské prózy a otázka  
jejich překladu do češtiny*

*Stylistic Stringency and the Economy of Expression in Selected Works of Contemporary  
Norwegian Prose and in Their Czech Translations*

Praha 2012

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Martin Humpál, Ph.D.

### **Poděkování**

Děkuji vedoucímu práce Doc. Mgr. Martinu Humpálovi, Ph.D. a PhDr. Zuzaně Jettmarové, M.Sc., Ph.D. za pomoc při samotném výběru tématu práce a jeho následném zpracování.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Hradec Králové 30. 3. 2012

## **Abstrakt**

Cílem této diplomové práce je zjistit, jaká je současná překladatelská praxe při práci s literárními texty, jež nemají přímý stylistický ekvivalent v cílové kultuře. Výzkum je prováděn na základě prozaických děl tří současných norských autorů, jejichž styl je velmi specifický. V teoretické části práce je popsána situace v současné norské i české próze, aby bylo možno porovnat výchozí kontext. Dále se v první části zabýváme teoretickými poznatky z oboru translatologie týkající se překladu literárních textů. V praktické části pak na jednotlivých románech Hanne Ørstavikové, Erlenda Loea a Jona Fosseho představujeme jejich jedinečný styl. Následně na českých překladech zjišťujeme, zda překladatelé originál zpracovávali věrně či spíše volněji a zda se řídili současnou překladatelskou normou.

## **Klíčová slova**

norská literatura, minimalismus, nový naivismus, Jon Fosse, Erlend Loe, Hanne Ørstaviková, stylistická úspornost, výrazová střídmost, opakování, české překlady

## **Abstract**

The aim of this thesis is to document the process of translating literary texts that have no stylistic equivalent in the target culture. The research is based on selected works by three contemporary Norwegian authors whose style is perceived as very specific. The theoretical part discusses current tendencies in Norwegian as well as in Czech prose writing and also approaches to literary translation developed in translation studies are presented in this part of the thesis. The other part of this thesis focuses on the unique styles of Hanne Ørstavik, Erlend Loe and Jon Fosse. The significant features of their styles are documented in analyses of their novels. These analyses are then used for the assessment of the Czech translations.

## **Keywords**

Norwegian literature, minimalism, new naivism, Jon Fosse, Erlend Loe, Hanne Ørstavik, stylistic stringency, economy of expression, repetition, Czech translations

## Obsah

Úvod.....	7
I. Teoretická část.....	9
1. Situace v současné norské próze.....	9
1.1 Erlend Loe.....	11
1.2 Hanne Ørstaviková.....	12
1.3 Jon Fosse.....	13
2. Shrnutí a vymezení základních pojmů.....	15
3. Současná česká próza.....	19
4. Otázka překladu literárního díla.....	21
4.1 Problematika překladu literárního textu v teorii Jiřího Levého.....	21
4.2 Problematika překladu literárního textu v teorii Antona Popoviče.....	23
II. Praktická část.....	25
5. Minimalistické prvky v dílech Hanne Ørstavikové, Erlenda Loea a Jona Fosseho...	25
5.1 Styl Hanne Ørstavikové.....	25
5.1.1 Román <i>Kjærlighet</i> .....	26
5.1.2 Český překlad románu <i>Kjærlighet</i> .....	30
5.1.3 Román <i>Like sant som jeg er virkelig</i> .....	35
5.1.4 Český překlad románu <i>Like sant som jeg er virkelig</i> .....	39
5.2 Styl Erlenda Loea.....	43
5.2.1 Román <i>Naiv. Super</i> .....	43
5.2.2 Český překlad románu <i>Naiv. Super</i> .....	46
5.2.3 Román <i>Fakta om Finland</i> .....	49
5.2.4 Český překlad románu <i>Fakta om Finland</i> .....	52
5.2.5 Román <i>Doppler</i> .....	55
5.2.6 Český překlad románu <i>Doppler</i> .....	57
5.3 Styl Jona Fosseho.....	60
5.3.1 Román <i>Melancholia I, II</i> .....	61
5.3.2 Český překlad románu <i>Melancholia I, II</i> .....	65
5.3.3 Román <i>Morgon og kveld</i> .....	68
5.3.4 Český překlad románu <i>Morgon og kveld</i> .....	70
5.3.5 Román <i>Andvake</i> .....	72
5.3.6 Český překlad románu <i>Andvake</i> .....	74
Závěr.....	78

Bibliografie.....	80
-------------------	----

## Úvod

Současná norská literatura je velmi pestrá a velmi bohatá. Díky štědré podpoře státu vychází velké množství knih nejrůznějších druhů a žánrů. Téměř každý, kdo se rozhodne stát se spisovatelem, má velkou naději, že bude jeho prvotina vydána. O tom, jestli se daná osoba stane slavným a známým spisovatelem, tak mohou rozhodnout sami čtenáři. Finanční podpora se však vztahuje i na překlady a vydávání norských děl v zahraničí. A právě proto se v poslední době na pultech českých knihkupectví objevují stále častěji knížky s norskými jmény na obálce. Již několik let zažívají nebývalý úspěch především norské detektivní příběhy, ale prostor se dostává i jiným žánrům. Velmi zajímavá a rozmanitá norská literatura je tak dostupná široké veřejnosti a není již rezervována pouze pro nadšence, milovníky překrásné severské země nebo studenty skandinávských jazyků. Stále se zvyšující obliba současné norské literatury hrála významnou roli i při výběru tématu této diplomové práce, která se bude zabývat tvorbou třech výrazných osobností současné norské prózy.

Erlend Loe je v Norsku velice slavný a oblíbený zejména u mladších čtenářů, což je zásluha především jeho druhého románu *Naiv. Super.*, který vyšel v roce 1996 a stal se, dalo by se říci, až kultovním románem mladé generace. Od té doby se všechna Loeova díla těší velkému zájmu a okruh čtenářů se neustále rozšiřuje. Důvodem takové obliby jeho děl je nejspíše jeho styl psaní, který se na první pohled může zdát až lehce primitivní. Jenže právě jednoduchost vyjadřování a banální děj způsobují, že jeho tvorba má takový emocionální dopad na čtenáře.

Hanne Ørstaviková je stejně jako Loe představitelkou generace mladých norských spisovatelů, kteří odmítli tradici dlouhých epických románů a píší velmi úsporným stylem. Ačkoliv je její tvorba odlišná tematicky, formální výstavbou a dokonce ani literární historici a vědci ji neřadí do stejného literárního proudu jako Loea, mají tito autoři nejméně jeden aspekt své tvorby společný. Tím aspektem je umění říci velmi málo slovy velmi mnoho, navíc s hlubokým významem. Hlavním tématem Ørstavikové jsou rodinné vztahy, nejčastěji vztahy rodičů a dětí, čímž do literatury vnáší téma oblíbené u sociologů od posledních desetiletích 20. století, tedy krizi tradičního pojetí rodiny a problematiku vysokého počtu rozvedených manželství. V současné době je Ørstaviková jednou z nejoblíbenějších spisovatelek v Norsku.

I přes množství cen a velký čtenářský ohlas, kterého se dostává dílům Loea i Ørstavikové, je Jon Fosse určitě nejslavnějším z této trojice, ne-li ze všech současných norských autorů. Na rozdíl od dvou výše zmíněných autorů debutoval Fosse již na počátku 80. let a jeho tvorba zahrnuje prózu, poezii, drama, eseje i knížky pro děti. Hlavně díky svým divadelním hrám je jedním z nejznámějších Norů v zahraničí. Jeho hry se hrají

v Evropě, Americe i Asii. O Fossem bylo napsáno již poměrně mnoho prací a mnoho odborníků se zabývalo rozbořením jeho děl, pro které je typické neustálé opakování slov a frází.

Jestliže se pokus o srovnání děl Loea a Ørstavikové mohl zdát poněkud zvláštní, pak přidat k dvěma jmenovaným takového velikána s tak osobitým a jedinečným stylem, jakým je Jon Fosse, se nejspíš jeví jako nápad naprosto scestný. V této práci však nejde o hodnocení a porovnávání děl těchto autorů, ale o jejich styl psaní, který má jeden shodný rys – laicky řečeno: čím méně slov, tím lépe. Hlavním úkolem této práce je ale zjistit, jak se s jejich netradičním stylem, který není pro původní českou tvorbu typický, popasovali čeští překladatelé, jestli se jim podařilo „odhalit“ specifický způsob vyjadřování Ørstavikové, Loea a Fosseho, či jestli se uchýlovali k překladatelským řešením, kterými by styl jednotlivých autorů nahradili pro českého čtenáře známější formou, a norskou osobitost „počešťovali“.



## **I. Teoretická část**

### 1. Situace v současné norské próze

Jelikož jsou pojmy „stylová úspornost“ a „výrazová střídmost“, stejně jako zastřešující pojem „minimalismus“, významově dosti široké, je nezbytné, dříve než se pokusíme vysvětlit je přímo, vytvořit pro jejich lepší pochopení širší kontext. V této práci se zabýváme současnou norskou prózou, ve které se vyskytují určité směry a skupiny autorů, pro které je poněkud strohé vyjadřování typické. Proto pokládáme za důležité alespoň stručně nastínit situaci na norském literárním poli, aby bylo snadnější utvořit si o výše zmíněných pojmech jasnější obraz. Jelikož může mít „úsporný styl“ více podob pojednáme v této kapitole krátce i o tvorbě dvou autorů a jedné autorky, jejichž pracemi se budeme dále zabývat v praktické části práce.

Pro vytvoření kontextu nezbytného pro lepší pochopení stylu jednotlivých autorů je nutné alespoň stručně představit stav, ve kterém se současná norská prozaická tvorba nachází. Hovoříme-li o současné próze, máme na mysli díla, která vznikala a vznikají v období přibližně od počátku 80. let 20. století až do dneška. Může se zdát, že léta osmdesátá jsou dnes již doba dávno minulé, avšak zmínku o situaci v osmé dekádě zařazujeme ze dvou důvodů. Prvním je, že Jon Fosse debutoval v roce 1983 (ačkoliv nejdůležitější díla vznikala až v letech devadesátých) a druhým, významnějším důvodem je, že v 80. letech došlo k výraznější změně ve vývoji literatury nejen v Norsku, ale i v ostatních skandinávských zemích. Celosvětové sociální a politické změny ze sedmdesátých let ovlivnily i tehdejší literaturu. Jak uvádí Humpál (2006: 293-294), pro literaturu v 80. letech je charakteristický odklon od zpolitizované kultury, která byla typická pro 70. léta, a literatura se stává individualističtější a méně sociálně a politicky orientovaná. S celkovou náladou společnosti se změnily i náměty a témata literárních děl. Takto výrazný předěl se však mezi lety osmdesátými a devadesátými neuskutečnil. Tendence z osmé dekády se přenesly a dále rozvíjely i v dekádě deváté. Výraznější změna nastala až v druhé polovině devadesátých let. V zásadě se uvádějí tři okruhy zájmu, které vystřídalý sociální realismus – historie, fantaskní prvky a důraz na formální stránku (Humpál 2006: 294). Třetí zmíněnou tendenci je možné pozorovat například v dílech Jana Kjærstada, který bývá považován za jednoho z hlavních představitelů postmodernismu v Norsku. Jan Kjærstad je na současné norské literární scéně velmi důležitá osoba. Ve svých esejích a jako redaktor literárního časopisu *Vinduet* vyzýval ostatní autory ke zformulování hlavních stanovisek a postojů literatury devadesátých let

(Beyer 1998: 703-704)<sup>1</sup>. V roce 1990 se konal seminář, na kterém se mělo dospět k jakému si programovému prohlášení autorů nového desetiletí. Jak ovšem upozorňuje Rottem (2004: 35), tito spisovatelé zájem razantně se vymezovat oproti předchozí generaci. „De ville ikke bli tatt til inntekt for noen bestemt skole. De ville dikte subjektivt.“

Jan Kjærstad jako jedna z nejvýraznějších postav soudobé norské literatury požadoval, mimo jiné, i razantní proměnu románu jako celého žánru, k čemuž přispíval svým velmi osobitým stylem. Jak uvádí Beyer (1998: 347) Kjærstad nezavrhuje pouze sociální realismus, ale celou realistickou estetiku. Kjærstad mluví o tzv. nečistém („uren“) románu, který má formulovat a rozebírat problémy, o kterých ještě nikdo nikdy nemluvil. Pro tuto práci je dílo Jana Kjærstada důležité nejenom proto, že jeho až enormní zájem o formální stránku textu ovlivnil spisovatele, kteří debutovali o desetiletí později, ale i proto, že bývá často porovnáván s Jonem Fossem.

Zmíněný vliv na spisovatele let devadesátých se projevil negativně, a to tak, že tito autoři odmítli pokračovat v podobném experimentování s textem. Ačkoliv se ke konci století vyvinulo vícero tendencí, jako nejvýznamnější a nejvýraznější literární teoretikové uvádějí dva diametrálně odlišné směry – a to znovuoobjevení dlouhých románů a naopak snaha o co možná nejúspornější vyprávění. První skupina autorů se „navrací ke klasickému, široce epickému vyprávění a velkou popularitu si získává tradiční, na události a postavy bohatá románová próza, jejíž autoři se nebojí chronologičnosti ani zevrubné popisnosti.“ (Humpál 2006: 301). Naopak autoři, jejichž tvorba je nazývána jako minimalistická, se vyznačují „povrchovým, vnějškovým líčením postav a událostí (text mnohdy popisuje banální záležitosti); význam je spíše skrytý jakoby za textem.“ (Humpál 2006: 301). Díky těmto dvěma tendencím se tak od devadesátých let v Norsku může rozvíjet nejen dlouhý román, ale rozkvět zažily i kratší prozaické útvary. O tom, že tyto dva směry jsou zřejmě nejčastěji zmiňovanými svědčí i různé názvy, které jim norští teoretikové a kritikové dávají: „encyklopedická“ versus „minimalistická“ tvorba či „bulimická“ a na druhé straně „anorektická“ próza (Beyer 1998: 715). Spíše jako zajímavost pak Beyer (1998: 717) uvádí, že dlouhé vyprávění tvoří spíše ženy a naopak muži častěji píší minimalistickým způsobem. Ve svých dílech se minimalisté snaží používat přesně tolik slov, kolik je potřeba a čtenář si musí některé významy domýšlet a naučit se číst tzv. mezi řádky. Beyer (1998: 716) k tomu říká, že komplexnost textu je vytvářena tzv. neexistující strukturou, kterou vytvářejí právě „prázdné díry“ v textu, a shrnout se dá pouze tím, že si čtenář sám tyto „díry“ zaplní. Jako hlavní představitel a jeden z prvních autorů minimalismu je označován především Kjell

---

<sup>1</sup> Překlady norských citací jsou mé vlastní.

Askildsen, avšak minimalistický způsob psaní je dnes velmi rozšířený a Askildsen má velké množství mladších následovníků. Ačkoliv by se mohlo zdát, že spolu s návratem k tradičním románům a příchodem strohé minimalistické prózy se vrátí také čistě realistická poetika, není to tak docela pravda. Podle Beyera (1998: 717) je možné říct, že se prozaická tvorba 90. let 20. století ubírá třemi směry: tradiční realismus, tradiční modernismus a široké pásmo, ve kterém se metody a formy směřují v postmodernistickém duchu. Nejčastější témata v současné norské próze jsou podle Rottema (2004: 46) tělo, dětství, rodina a Bůh, což může dokumentovat i tvorba Ørstavikové, Loea a Fosseho. Nejčastějším námětem Ørstavikové jsou rodinné problémy, Loeva díla bývají interpretována jako touha po návratu do dětství a Fosseho hrdinové se často potýkají s problémy spojenými s vírou. V této souvislosti Vassenden (2004: 25) upozorňuje, že současná literatura a problémy v ní zobrazované mají vliv na život celé společnosti. „Slik sett er samtidsliteraturen ikke bare betydningsfull, den er også betydningsdannende. Ikke bare beskriver den generasjonserfaringer, den produserer dem.“

### 1.1 Erlend Loe

Erlend Loe se narodil v roce 1969 v Trondheimu, ale v současné době žije v Oslu. Jako spisovatel debutoval v roce 1993 románem *Tatt av kvinen*, který zaujal čtenáře i kritiku. Beyer (1998: 781) o tomto románu napsal, že si jej čtenář může vykládat jako humoristickou parodii na romány z 80. let o problematice rolí muže a ženy v rámci společného soužití. Skutečně známým autorem se ale stal až díky svému druhému románu *Naiv. Super.* z roku 1996. Od té doby je jedním z nejoblíbenějších současných norských spisovatelů, především pak u mladších čtenářů, ale jeho kvality uznává i literární kritika. Od roku 1996 vydal dalších 7 románů (*L, Fakta om Finland, Doppler, Volvo lastvagnar, Muleum, Stille dager i Mixing Part a Fvonk*), několik knih pro děti (série *Kurt*) i jiné práce (například filmový scénář *Detektor*). Česky vyšly romány *Naivní. Super., Fakta o Finsku, Doppler, Tiché dny v Mixing Part* a dětská kniha *Ryba*. Velká obliba jeho děl spočívá v jednoduchém a čtivém stylu a také v tématech. Loeovy romány často pojednávají o bezradnosti, vyhoření, existenciální krizi, tedy o aspektech lidského života, které právě v dnešní době nejsou většině obyvatelstva zcela cizí.

Erlend Loe je označován jako představitel tzv. nového naivismu (nynaivismu). Tento směr v norské literatuře vznikl jako reakce, mimo jiné, na složité metaliterární texty, stejné problémy chce řešit s lehkostí a nahlíží na ně s dětské perspektivy. Slovy Pera Thomase Andersena (2001: 561) je Loeův román *Naiv. Super.* „na hony vzdálený“ od ambiciózní textové strategie Jana Kjærstada. Namísto toho se u Loea setkáváme s jednoduchým, ale

stylově čistým, přátelským humorem, který fascinuje. V dílech ve stylu nového naivismu nenalezneme složité formulace a skryté aluze na filozofické myšlenky, které by hlavním hrdinům mohly pomoci řešit komplikované otázky a problémy, kterým musí čelit. V dílech nového naivismu jsou forma i obsah tak jednoduché a banální, až se to může v literatuře zdát nepatřičné. Ale jak uvádí Beyer (1998: 782), zdrojem naivistického šarmu a literární kvality je právě hravá lehkost, se kterou hlavní postava/autor zachází s tíhou lidské existence. A právě ta lehkost a nadhled, s kterým postavy v Loeových románech řeší závažné otázky, jsou na jedné straně zdrojem humoru, avšak na straně druhé nutí čtenáře k zamyšlení. Na fakt, že nový naivismus i přes svou jazykovou i formální strohost stále řeší pozdně modernistické problémy, upozorňuje Andersen (2001: 561). Problém hlavního hrdiny v Loeově *Naiv. Super.* přirovnává k problému postavy v Solstadově díle *Roman 1987*. Tím problémem je souvislost lidské existence. Román *Naiv. Super.* podle něj představuje strategii, jak přežít v pozdně modernistickém světě. „Nynaivisme som modell i en senmoderne kontekst har flere trekk som gjør det rimelig å se den som en strategisk tilbakevending til det barnslige og førproblematiske.“

V románech *Fakta om Finland* z roku 2001 a *Doppler* (2004), kterými se rovněž budeme zabývat v této práci, je také hlavním tématem existenciální krize, ale hlavní hrdinové jsou již o něco starší. *Fakta o Finsku* je román, který se po formální stránce liší od ostatních Loeových děl, což ovšem neznamená, že by nemohl být označen jako „naivistický“. Místo typických krátkých vět autor používá velmi dlouhá a složitá souvětí. Místo strohých oznámení o tom, co hlavní hrdina právě pocituje, na která jsou čtenáři zvyklí z *Naivní. Super.*, je celý román *Fakta o Finsku* jeden dlouhý řetěz myšlenek zachycených tak, jak plynou a neustále se opakují. A je to právě opakování, co je v tomto románu zdrojem naléhavosti, kterou v ostatních dílech vytváří právě strohost jednoduchých vět. V románu *Doppler*, který následoval, se již vrací ke svému typickému zkratkovitému stylu.

## 1.2 Hanne Ørstaviková

Tato známá norská autorka se narodila v roce 1969 na severu Norska, ale od mládí žije v Oslu, kde získala univerzitní vzdělání, mimo jiné v oborech sociologie a psychologie. Jako spisovatelka debutovala v roce 1993 románem *Hakk*, který předznamenal budoucí úspěch Ørstavikové jako autorky pozoruhodně stylisticky úsporných románů. Nejznámější a kritikou nejocenenější romány jsou ty z konce devadesátých let minulého století. Tři romány *Kjærlighet* (1997), *Like sant som jeg er virkelig* (1999) a *Tiden det tar* (2000) tvoří volnou trilogii. Jejich společným jmenovatelem je téma. Tím jsou pokroucené, nezdravé a nefunkční

rodinné vztahy. Lze pouze spekulovat, jestli jí k výběru tohoto tématu pomohly znalosti sociologie a psychologie, ale jisté je, že náměty jako jsou rozpadající se rodina a problémy s komunikací nejsou v norské literatuře v posledních letech dvacátého století ničím neobvyklým. Nepřekvapí ani skutečnost, že se těmito problémy ve svých dílech zabývají autoři povětšinou narozeni v 60. letech, kteří na vlastní kůži v dospívání zažili sociální změny, při kterých se měnil i tradiční pohled na výchovu dětí. Andersen (2001: 561) pojmenovává tento trend jako „hnízdění“ (nesting), tedy vytváření místa, kde by spolu členové rodiny mohli žít pospolu. V návaznosti na román Hanne Ørstavikové *Like sant som jeg er virkelig* ale upozorňuje, že se nejedná o vytvoření „hnízda“ pro tradiční rodinu, ale spíše o vytvoření místa, kde by mohla fungovat „symbióza“ mezi matkou a dcerou. Opakujícím se tématem v literatuře devadesátých let je popis „neklidu v hnízdě“ (Andersen 2001: 562). Tento „neklid“ souvisí se změněnými hodnotami ve společnosti a s rozkladem tradičního pojetí rodiny. Andersen dále upozorňuje na to, že hlavním problémem jsou změny týkající se podmínek soužití v tzv. základní rodině (tj. rodiče a jejich děti), které ovlivňují moderní společnost. „Neklid v hnízdě“ pak může mít až tragické, fatální následky, jak například Ørstaviková ukazuje ve svém románu *Kjærlighet*.

Ørstaviková se ve svých románech zabývá vážnými soudobými tématy, které jsou často podrobovány rozvlácným odborným diskusím. Ona však tato témata pojímá odlišně. Její jazyk je lehký, zkratkovitý, zdánlivě chudý a nezajímavý, což příběhům, ve kterých hraje jednu z hlavních rolí selhání a neschopnost komunikace, dodává na naléhavosti. Odborníci Ørstavikovou řadí nejčastěji k současným představitelům minimalismu, což je sice pojem nesmírně široký, zahrnující velké množství různých autorských stylů, avšak pro tvorbu Hanne Ørstavikové přece jen pojem výstižný.

### 1.3 Jon Fosse

Jon Fosse se narodil v roce 1959. Narodil od dvou předchozích autorů žije v Bergenu, a tudíž píše variantou norštiny nynorsk. Fosse je jedním z nejslavnějších norských spisovatelů doma i v zahraničí. Jeho první prací je román *Raudt, svart* z roku 1983. V osmdesátých letech v jeho tvorbě jasně dominovala próza. Až v devadesátých letech ukázal svůj talent básnický a především pak dramatický. Díky svým divadelním hrám se stal světově známým a velmi často uváděným dramatikem, jehož věhlas bývá srovnáván s Ibsenovým, což je ovšem jediné kritérium, které snese porovnání, jelikož jinak se Fosse s Ibsenem formálně i tematicky

rozchází. Nejčastěji bývá srovnáván s autory jako Samuel Beckett nebo Harold Pinter.<sup>2</sup> Je také autorem několika sbírek esejů a dětských publikací.

Mnozí Fosseho považují za jakéhosi jazykového experimentátora<sup>3</sup>. Často je srovnáván s Janem Kjaerstadem. Jak uvádí Beyer (1998: 371) Fosse (stejně jako Kjaerstad) se vymezuje proti (sociálně)realistické i psychologické románové tvorbě. Místo toho tvoří v duchu (pozdně)modernistické tradice a vede dialog s postmodernistickými myšlenkami. Fosse ve svých dílech rád experimentuje, což se odráží i na jeho velmi osobitém stylu psaní. Nejtypičtější a také nejčastěji zmiňovaným a zkoumaným rysem<sup>4</sup> jeho tvorby je opakování, které používá v prozaických textech a hlavně pak v dramatu. S nadsázkou se dá říci, že některé jeho hry jsou složené z několika neustále se opakujících slov. I ve svých románech používá co možná nejméně slov, která v různě dlouhých intervalech opakuje a lehce pozměňuje, díky čemuž jsou jeho texty velmi rytmické. To je zásadní rozdíl mezi Fossem a Kjaerstadem, který rovněž používá při výstavbě svých textů opakování, na což upozorňuje Beyer (1998: 375): důvodem opakování u Fosseho je rytmus a hudba, a proto jsou jeho díla rytmická a poetická, narozdíl od Kjaerstadových těžko srozumitelných rébusů. Z faktu, že nepoužívá složitá a barvitá pojmenování, logicky vyplývá, že je v jeho dílech potlačena dějovost a vyprávění, a v textech se spíše soustředí na detailní popisy psychických ale i fyzických stavů hlavních hrdinů. Těmi jsou většinou obyčejní lidé, kteří nejčastěji pocházejí z autorova domovského západního Norska. Beyer (1998: 377) v této souvislosti poukazuje na to, že na výběru postav je následně závislá i slovní zásoba, a proto se Fosseho texty nevyznačují bohatým slovníkem. To však neznamená, že by slovní zásoba samotného autora byla chabá. Fosse jen striktně formálně rozlišuje svou esejistickou a románovou tvorbu, když říká<sup>5</sup>, že v esejích autor ukazuje, co umí, ale v románech jde o to, co autor nepřikrášluje. Beyer (1998: 375) pak sám Fosseho jazyk charakterizuje takto: „I motsetning til sakprosaen (og essayets) språk er det skjønnlitterære språket sanselig, konkret, kroppsnaert, alltid søkende og i bevegelse i sitt forsøk på å gripe det som aldri lar seg helt gripe.“

---

<sup>2</sup> Viz. např. Beyer (1998: 393)

<sup>3</sup> Viz. např. Humpál (2006: 309)

<sup>4</sup> Viz. např., diplomové práce vzniklé na FF UK (Maxová, Závodská)

<sup>5</sup> Fosseho citace převzata z Beyera (1998: 375)

## 2. Shrnutí a vymezení základních pojmů

„**Minimalismus**“ je slovo, které by mohlo zastřešit hlavní rysy tvorby všech tří zmíněných autorů. Pojem minimalismus je však natolik obecný a v současnosti nadužívaný pojem, že je třeba vymezit jeho význam, tak jak jej budeme používat v této práci. Slovo „minimalismus“ se jako termín označující jisté období nebo skupinu umělců používá ve všech odvětvích. Velmi výrazně se projevuje například v hudbě, malířství či stavitelství. Nejzákladnější definice minimalismu (aplikovatelná na různá odvětví umělecké činnosti) může znít například tak, jak ji zformuloval Strickland (1993: 4) „In its simplest definition, Minimalism is a style distinguished by severity of means, clarity of form and simplicity of structure and texture.“ Minimalismus v literatuře není jednoduší proud, neexistuje žádná skupina autorů či škola, která by se k minimalismu explicitně hlásila či snad dokonce vydala vlastní manifest. V současné době se pojem minimalismus v souvislosti s literaturou vyskytuje velice často a jako „minimalistická“ se označují díla různých spisovatelů. Jako příklad uveďme časté používání tohoto slova při popisu děl japonsko-britského autora Kazua Ishigura<sup>6</sup>, v jehož tvorbě bychom však styčné body s norským „minimalismem“ hledali poměrně těžce. Pro účely této práce tedy pojmem minimalismus označíme určitou tendenci v současné norské literatuře. Minimalismus je způsob psaní, způsob, jakým autor zachází s jazykem, nikoli speciální žánr. Minimalistickým způsobem může být napsána krátká povídka i román. Zároveň však nelze tvrdit, že minimalismus se projevuje pouze na rovině formální, jelikož v případě norského minimalismu lze hovořit také o jakémsi obsahovém minimalismu. Ten se projevuje skutečností, že v minimalistických románech je často potlačen děj a zápletky je jaksi banální. Autor se soustředí spíše na popis okolí a činností. Beyer (1998: 716) v této souvislosti uvádí následující: „Som oftest er den [minimalistisk prosaen] orientert mot omverden ikke mot det indre liv. Den særlige atmosfæren som preger de beste av disse tekstene, hviler således på beskrivelsen av landskaper, interiører og personers utseende, i skildringen av de bevegelser og handlinger som personene foretar seg, og i de ,innholdstomme‘ replikkene som de framfører.“

Tato tendence se v Norsku začíná projevovat v osmdesátých letech 20. století. Za jedny z prvních autorů prosazující tento styl psaní se nejčastěji označují Kjell Askildsen a Øystein

---

<sup>6</sup> „The description is minimalist and stripped of adjectives.“ Citace z publikace Barry Lewis. *Kazuo Ishiguro*. 2000. Manchester University Press. Dostupné online: [http://books.google.cz/books?id=pA97FQFfVwIC&pg=PA79&lpg=PA79&dq=Kazuo+Ishiguro,+minimalism&source=bl&ots=bCJ7YN0sMr&sig=RP4LaAX7WKzJGZNvG2\\_zEl4qfEk&hl=cs&sa=X&ei=xdRZT9HWKsTj4QS3q9HRDw&ved=0CHAQ6AEwCQ#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cz/books?id=pA97FQFfVwIC&pg=PA79&lpg=PA79&dq=Kazuo+Ishiguro,+minimalism&source=bl&ots=bCJ7YN0sMr&sig=RP4LaAX7WKzJGZNvG2_zEl4qfEk&hl=cs&sa=X&ei=xdRZT9HWKsTj4QS3q9HRDw&ved=0CHAQ6AEwCQ#v=onepage&q&f=false)  
Překladatel Ladislav Nagy odpovídá na otázku: „Čím je Ishigurův styl výjimečný?“ - „Ishigurův styl, to je tak trochu minimalismus.“ Dostupné online: [http://www.literarni.cz/rubriky/rozhovory/ladislav-nagy-literatura-vznika-v-tichu-to-je-ji-vlastni\\_7972.html](http://www.literarni.cz/rubriky/rozhovory/ladislav-nagy-literatura-vznika-v-tichu-to-je-ji-vlastni_7972.html)

Lønn, které posléze následovali další autoři i autorky. Minimalismus se vyvinul především jako protiváha tradičnějších rozsáhlých románů, které vznikají ve stejné době. Dále lze norský minimalismus označit jako reakci na společenskou situaci. Okolo jednotlivce je v současné době až příliš informací najednou a navíc jsou podávány složitou formou. Trefně tento pocit vystihuje Kjell Askildsen: „(...) det er altfor mange ord i omløp i verden, den som sier mye har ikke sine ord i behold“<sup>7</sup>

„**Nový naivismus**“ („nynaivisme“) je další termín, který v této práci užíváme. Tento pojem je na rozdíl od předchozího poměrně jasně definovatelný, i proto, že okruh norských autorů „naivistů“ je užší (většina teoretických publikací uvádí pouze Erlend Loe jako nejvýraznější osobnost této literární tendence). Termín naivismus je také původně označení pro určitý styl ve výtvarném umění a často je chápán jako pejorativní označení pro umělecká díla, jejichž námět i ztvárnění je až příliš jednoduché a dětinské. Často byl tento druh malby odmítán a rezervován pouze pro neprofesionální malíře. Nejznámějším z nich byl zřejmě Henri Rousseau, který měl údajně inspirovat i Pabla Picassa (Andersen 2003: 125). Nový naivismus v norské literatuře má mnoho společných rysů s minimalismem, tak jak jsme ho popsali v předchozím oddíle. K syntaktické jednoduchosti a banálnímu ději se zde přidává naivní pohled hlavních hrdinů na svět, podobně jako ve zmíněných dílech výtvarných. Typické je dětinské vyjadřování. Nový naivismus je silná reakce na obsahově náročné postmodernistické texty, ve kterých se autoři odkazují na filozofické a lingvistické teorie. Podle Skjevelanda (2004: 209) si díky novému naivismu mohou čtenáři odpočinout od složitějších textů, jaké tvoří například Thure Erik Lund, které porovnává s tvorbou Erlenda Loea. „Erlend Loes bøker krever derimot mindre av leseren, hans tekster har – på godt og vondt – en lavere inngangsterskel. Det er dette som særpreger hans skrivestil, og som har gitt opphavet til merkelappen ‚naivisme‘.“ Jeden ze zdrojů motivace nového naivismu je podle Andersena (2003: 126) možné hledat již v šedesátých letech 20. století v tzv. „ny-enkelheten“, tedy směru, který se vyvíjel v severské poezii, a jehož představitelem byl například Jan Erik Voldt. „Naivismen hører med blant de retningene som var med på å gi de konkrete tingene en ny status i kunsten etter modernismens oppbrudd fra det realistiske uttrykk“. Otázka smyslu lidské existence je v „naivistických“ dílech řešena s humorem a jakoby z pohledu dítěte. Hrdinové naivistických děl se vrací do dětství, kdy neřešili smysl bytí, ale hráli si s míčem a byli šťastní. Tento pocit totiž v soudobé společnosti hlavní postavy Loeových románů postrádají. Jak trefně podotýká Andersen (2001: 560) literární teoretik Roland Barthes je v Loeově románu *Naiv. Super.* zapsaný na seznamu věcí, které k ničemu nejsou.

---

<sup>7</sup> Citace převzata z Beyera 1998: 717



**Stylistická úspornost** je spojení, kterým bychom mohli obecně charakterizovat tvorbu, mimo jiné, Ørstavikové, Loea a Fosseho. Ačkoli se zdá být toto spojení vágní a není používáno jako oficiální termín nebo definice, prozrazuje přece jenom více než nadužívaný termín „minimalismus“. V české stylistice se o úspornosti hovoří při výstavbě jednotlivých vět. Podle Bečky (1992: 184) „se v projevech zcela zřetelně uplatňuje tendence k úspornosti výrazu. Nevyjadřuje se to, co v daném případě není nutné říkat, co odvádí pozornost od vlastního účelu sdělení.“ Tato definice platí i pro styl tří zmíněných autorů, neboť jak již bylo řečeno, důležitější v jejich textech je to, co není vyřčeno, co si musí čtenář sám doplnit. Termín „stylistická úspornost“ vysvětluje aspekt daného autorského stylu, v němž se jeho autor snaží používat co nejméně jazykových prostředků, aby dosáhl větší intenzity a naléhavosti sdělení. „Termín styl lze chápat i v *širším slova smyslu* než jako styl jazykový. Pak je styl nejen způsob výběru a kombinování jazykových prostředků, ale především způsob výběru a kombinování informací, a to stejně věcných jako estetických. (...) Jazykové prostředky musí být voleny tak, aby co nej přesněji vyjádřily autorovu představu a jeho vztah k objektu.“ (Hrabák 1977: 115). Úspornost můžeme hledat na rovině mikrostylistické, pak se budeme soustředit na jednotlivá slovní spojení, na délku vět a kombinování slov, které by se dalo nazvat úsporným. Na rovině makrostylistické budeme úspornost hledat v samotném pojetí tématu, ve skládání vět do nadvětých celků a v celkové kompozici díla. Jako stylisticky úspornou můžeme označit tvorbu všech tří autorů, jelikož ve svých dílech uvádějí pouze nezbytné množství informací a volí jazykové prostředky spíše standardní, nepříznakové, neužívají často obrazná pojmenování a širší souvislosti nechávají nevyjádřené. Tímto například Ørstaviková vyjadřuje svoji představu selhání komunikace v současném moderním, rychlém světě. Poněkud odlišný je styl Jona Fosseho, který na rozdíl od Loea a Ørstavikové užívá dlouhá souvětí, avšak ta jsou založena na opakování stejných či podobných jednoduchých vět a výrazů<sup>8</sup>, a proto jako celek lze jeho styl označit jako ekonomický.

**Výrazová střídmost** je také pouze obecný popis společného rysu v tvorbě zmíněných autorů. I tento výraz však může blíže vymezit široký pojem „minimalismus“. Pod termínem výrazová střídmost se rozumí tendence, kdy autoři používají minimum slov, pouze tolik, kolik je nezbytně nutné k vyjádření dané myšlenky<sup>9</sup>. S výrazovou střídmostí souvisí i termín

---

<sup>8</sup> „Opakování slov je účinným prostředkem větné stavby. Jeho výrazné zvukové expresivnosti se využívá ke zvukomalebnému podbarvení vyjadřované myšlenky, zpravidla s využitím rytmického efektu.“ (Bečka, 1992: 215)

<sup>9</sup> „Snaze říci co nejvíce minimem slov se říká brachylogie.“ Hrabák (1977: 167)

„sevřenost“ a „nasycenost“<sup>10</sup> výrazu (Bečka, 1992: 217). Sevřenost výrazu je v případě děl Loea, Ørstavikové a Fosseho poměrně velká. Popisy dějů jsou krátké, častá je pouhá juxtapozice jednotlivých spojení, což podle Bečky (1992: 217) svědčí též o „nenasycenosti výrazu“. Pro jejich tvorbu jsou typické spíše jednoduché přívlastky, nepoužívání kumulovaných synonym. Nenajdeme vzletná epiteta, nejčastěji je v textu využita slova z centra slovní zásoby, tedy každodenně používaná slova apod. V tomto ohledu jsou výrazné především práce Jona Fosseho, který využívá opakování totožných slov v celém románu, a proto termín „výrazová střídmost“ je v případě jeho tvorby zcela namístě.

---

<sup>10</sup> Sevřenost výrazu vychází z různého užití syntaktických prostředků, kterým se dosahuje uvolnění nebo naopak těsnějšího spojení jednotlivých částí výpovědi. Nasyceností výrazu se rozumí míra a způsob, jak je významový vztah vět a větných částí vyjádřen výrazovými prostředky. (Bečka, 1992: 217)

### 3. Současná česká próza

Jelikož v této práci chceme poukázat na pojetí českých překladů norských děl obsahujících specifické stylistické rysy, je třeba, abychom stručně představili situaci v současné české literatuře. Zajímat nás bude zejména skutečnost, jestli mezi současnou generací spisovatelů existuje podobná tendence, která se v norském prostředí nazývá minimalismem, což je důležité pro otázku překladu. Pokud by existoval podobný styl v české literatuře, nevyvstal by při překladu problém, jestli čtenáři zcela neznámý a netradiční styl neodmítnou. Soustředíme se pouze na krátké období od devadesátých let 20. století po současnost.

Na přelomu osmdesátých a devadesátých let došlo v tehdejším Československu k velkým politickým a společenským změnám, které se samozřejmě promítly i do literatury. S pádem totalitního režimu již nebyl důvod k vydávání samizdatové literatury, a proto se samizdatový, exilový i veřejný proud literatury slily do jednoho celku (Holý 1996: 259). V této době dochází k rozvoji literatury, publikují se díla zcela nová i díla, která byla po dlouhá léta zakázána, a tudíž je v té době na výběr z mnoha titulů různého stylu, ale i kvality. Holý (1996: 261) toto období několik let po revoluci v roce 1989 označuje jako „kulturní chaos“. Po jakémsi uklidnění je již možné určit několik směrů a jmenovat autory, kteří prokázali své literární kvality a tvoří až dodnes. Machala (2008: 278) poukazuje na skutečnost, že pod vlivem předchozích zkušeností se v literatuře devadesátých let jen velmi zřídka odrážela soudobá nová politická situace. Výraznou tendencí se stalo vydávání děl, která neměla příliš vysoké umělecké ambice, avšak byla komerčně velice úspěšná (mezi tyto autory patří například Michal Viewegh, Petr Šabach nebo Halina Pawłowska). Podle Machaly (2008: 280) se literatura ve skrze umělecká rozdělila na dva hlavní, protichůdné proudy. Jeden se zaměřuje na autentičnost, na prožívání a vnímání autorského vyprávění, zatímco druhý mísí realitu s fantaskními vizemi (někdy je nazýván jako proud postmoderní). Úspěch zaznamenaly nejrozličnější deníky a autobiografie známých osobností. Postupem času se zmírňují jazykové experimenty, které však zcela nevymizí, a dochází ke znovurozšíření lineárního, neroztříštěného vyprávění příběhu. Jak uvádí Machala (2008: 309) v literárních experimentech autoři svá díla staví na lyrizaci prozaických výpovědí a na vazbě mezi slovem a atmosférou či náladou díla. Pokusíme-li se shrnout stav české literatury, můžeme konstatovat, že je poměrně různorodá a vzniká velký počet děl, avšak musí čelit velkému počtu překladů, zejména z anglo-americké produkce, které jsou podpořeny masivní reklamou. Machala (2008: 311) však vidí toto období jako veskrze pozitivní a plodné.

Popsané tendence se částečně shodují s vývojem literatury norské. Shodný je například odklon od zpolitizované literatury i protiklad spíše klasického a experimentálního pojetí jazyka a příběhu. Můžeme však potvrdit, že směr podobný norskému minimalismu, v jehož duchu by tvořilo tolik autorů jako v Norsku, v české literatuře nenajdeme. V české literatuře se zcela jistě vyskytují prvky (v širším slova smyslu) minimalistické, avšak takto pojatá díla se netěší takovému zájmu širokého okruhu čtenářů jako minimalismus norský. Stejný závěr bychom mohli aplikovat i na nový naivismus. Styl Jona Fosseho je pak natolik unikátní a nenapodobitelný, že ani ten nemá svůj český protějšek.

#### 4. Otázka překladu literárního díla

Překlad literárního textu neznamena jen převod z jednoho jazyka do druhého. Důležitou součástí je také převod prvků jedné kultury do jiné, která může být zcela odlišná. Lidé v dané cílové kultuře mohou mít jiné zkušenosti, znalosti i očekávání. Tomuto problému se obor translatologie věnuje již od svých počátků, avšak jasná odpověď na otázku nakolik se má či nemá cizí literární práce přizpůsobovat domácímu čtenáři stále neexistuje. Podíváme-li se do historie, najdeme v zásadě dva protichůdné přístupy. V období klasicismu docházelo při překládání k adaptacím, aby se dílo cizího autora zbavilo specificky národních rysů a získalo univerzální, mezinárodní platnost. Svým způsobem bylo nejdůležitějším úkolem překladatele „vylepšit“ práci původního autora<sup>11</sup> (Levý, 1996: 68). Nešlo ani tak o to, přiblížit cizí dílo domácímu čtenáři, ale o dosažení obecně uznávané univerzální estetické normy, kterou jedinou čtenář znal. Naopak v obdobím následujícím, v romantismu, byl dobový úzus zcela opačný. Romantičtí překladatelé se snažili co možná nejvíce postihnout osobitý styl autora a zachovat individuální rysy originálu (Levý, 1996: 71). Tato snaha vedla například k prozaickému převodu básní, jelikož se překladatelé domnívali, že nelze postihnout všechny specifické rysy, pokud by se text přeložil ve verších. Tak se rozvinuly dvě protichůdné metody překladu – adaptační překlad volný a doslovný překlad věrný (Levý, 1996: 74). Od dob romantismu se samozřejmě myšlení o překladu dále vyvíjelo a nejzásadnější myšlenky československé translatologie, které jsou platné dodnes, byly vysloveny v 60. a 70. letech 20. století. Hlavními postavami byli Jiří Levý v Čechách a Anton Popovič na Slovensku. Oba se věnovali problematice překládavosti<sup>12</sup> a uvažovali o různém stylistickém pojetí překladu ve vztahu k originálu.

##### 4.1 Problematika překladu literárního textu v teorii Jiřího Levého

Ve své stěžejní práci *Umění překladu*<sup>13</sup> se Jiří Levý zabývá základními aspekty překládání především literárních textů. V kapitole *Estetické problémy překladu* (Levý 1983: 82-136) pojednává o základní problematice převodu literárních textů z jednoho jazyka do druhého a pokládá otázku, jaký má být vztah mezi oběma texty. „Cílem překladatelovy práce je zachovat, vystihnout, sdělit původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové, které nemělo

---

<sup>11</sup> V období klasicismu docházelo i k zásadním změnám klasických děl, např. Desdemona v Shakespearově *Othellovi* je ve francouzském překladu probodnuta, nikoli uškrcena. Další příklady viz. Levý: *České teorie překladu*. 1996. Praha: Ivo Železný.

<sup>12</sup> „Překládavosť je komunikačná relácia v komunikačnej reťazi medzi autorom pôvodného literárneho komunikátu a príjemcom prekladu, ktorý si v istých podmienkach uvedomuje alebo neuvedomuje, že literárny komunikát bol preložený z originálu. Z textového aspektu prekládavosť je reláciou medzi prototextom a metatextom a má znakový, čiže modelujúci charakter.“ A. Popovič: *Teória umeleckého prekladu*, str. 285)

<sup>13</sup> Poprvé vyšlo v roce 1963. V této práci používáme revidovanou verzi sestavenou Karlem Hausenblasem podle prvního vydání a německého překladu, která vyšla v roce 1983.

předchůdce; cíl překladu je reprodukční.“ (Levý 1983: 83). Zásadní otázkou ale zůstává, do jaké míry je možno reprodukovat věrně styl určitého autora, aby ho čtenář v odlišné kultuře považoval za hodnotný literární text. Problémem je rozdíl místní i časový. V této práci se zaměříme pouze na problematiku převodu cizího stylu do jiného prostoru, jelikož časově je mezi norskými originály a českými překlady mezera pouhých několika let, což v současnosti, kdy má člověk možnost sledovat dění na celém světě denně online, nepředstavuje závažnější problém. Převod cizího stylu, který nemá v přijímací kultuře tradici a není domácím čtenáři známý, je stěžejní téma této kapitoly.

Levý (1983:88) sám se vyjadřuje ve smyslu, že požadavek zachování stylu nelze uskutečnit stoprocentně. Forma textu je závislá na obsahu a naopak, což znamená, že se záměnou cizího stylu za domácí může dojít k významovým ztrátám, avšak k posunům nutně dochází již při záměně jednoho jazykového materiálu za druhý. Pokud by se tedy český překladatel rozhodl, například pro přílišnou jednoduchost, pozměnit syntax v Loeových dílech a jeho krátké banální věty spojovat do delších úseků, mohla by z románů zmizet celá významová rovina vyjadřující jakousi úzkost, která je podpořena právě zkratkovitými, jednoduchými větami. Odmítnutí díla čtenářem kvůli neznalosti cizího stylu lze předejít například obsáhlejším úvodem k českému vydání daného díla, kde je stručně představen autorův osobitý styl, a čtenář je tak připraven na to, že mu je předkládán nějakým způsobem inovativní text. Zjednodušeně řečeno se posléze mohou odehrát dva rozdílné scénáře. V prvním případě čtenář i přes upozornění vydavatele či překladatele daný text odmítne jako příliš „jiný“, nemající dostatečnou estetickou hodnotu<sup>14</sup>, aby se dal považovat za text literární. V druhém případě se postupem času může nový a cizí styl stát pevnou součástí domácího stylu a tím přispět k rozvoji původní české tvorby. Při četbě překladu se však čtenář vždy setká s fenoménem, který Levý (1983: 93) nazývá „podvojnost přeloženého díla“. Podle něj je překlad splynutí dvou struktur, tedy významu a formálního obrysu originálu a soustavě uměleckých rysů vázaných na jazyk cílový. Tyto dvě kvality mohou, jak dále uvádí, způsobovat rozpory. Čtenář beroucí do rukou překlad, například z norštiny, očekává nové poznatky z norského prostředí podané v mateřském jazyce. „Úplnější či méně úplné zachování národních zvláštností díla si překladatel může dovolit podle toho, jakou informovanost o cizí kultuře může u svého čtenáře předpokládat; zároveň však má možnost si čtenáře vychovávat k lepšímu pochopení cizí literatury.“ (Levý 1983: 97). Rozpor mezi obsahem i formou si čtenář uvědomuje až ve chvíli, kdy se specificky norská realie dostane

---

<sup>14</sup> „Estetická hodnota je proměnlivá ve všech svých stupních, pasivní klid je nemožný... Proměnlivost (...) patří k samé podstatě estetické hodnoty, jež je procesem, nikoli stavem...“ (Mukařovský, 1936) Estetická hodnota je chápána ve vztahu k soudobé estetické normě.

do konfliktu s typicky českým jazykovým výrazem (Levý 1983: 93). V tomto momentě si čtenář uvědomí, že čte překlad, tedy reprodukci originálu, kterou pořídila nějaká osoba jiná než sám autor, a může začít tuto osobu „podezřívát“, že mu text nezprostředkovala zcela adekvátně. Proto Levý (1983: 96) upozorňuje na nutnost celkové překladatelské koncepce, které by byla podřízena rozhodnutí na všech rovinách převodu. Podle něj se překladatel musí rozhodnout, zda-li chce „přiblížit dílo čtenáři nebo přenést čtenáře do prostředí díla“ (Levý 1983: 96). Tzv. přibližování díla čtenáři však s sebou může nést i negativní důsledky ve smyslu změny celkového vyznění textu, přílišné vysvětlování některých pasáží v textu apod. Takovými změnami pak samozřejmě dochází k tomu, že je českému čtenáři předkládán text daného cizího autora, který však mohl v překladu ztratit veškerou svoji specifičnost. Levý (1983: 145) uvádí v této souvislosti 3 typy tohoto jevu, který nazývá „intelektualizací překladu“. Jsou to: „zlogičťování textu, vykládání nedořečeného a formální vyjadřování syntaktických vztahů.“ Jelikož se v této práci zabýváme romány, pro jejichž jazykové ztvárnění je možno užít výrazu „výrazová střídmost“, bude důležité sledovat i jinou kategorii posunů, o které se Levý (1983: 144) zmiňuje. Na lexikální rovině vznikají posuny ve třech směrech: a) mezi obecným a specifickým pojmenováním, b) mezi pojmenováním stylisticky neutrálním a pojmenováním expresivním, c) mezi opakováním a obměnami slovního označení. Všechny zmíněné tendence jsou pro tuto práci relevantní, neboť v dílech Ørstavikové, Loea i Fosseho jsou používány výrazy spíše obecné, stylisticky neutrální a slova se častěji opakují, než obměňují. tyto posuny by tak v češtině mohly způsobit výrazné změny ve stylu norských autorů.

#### 4.2 Problematika překladu literárního textu v teorii Antona Popoviče

Anton Popovič jako hlavní postava slovenské vědy o překladu dospěl ve svých pracích k mnoha novým poznatkům, kterými se později inspirovala i západní translatologie. Kromě samotného procesu překládání se zabýval i otázkami sociologickými a navrhoval možnosti, jak zlepšit vzdělávání překladatelů. Pro účely této práce je stěžejní jeho pojednání o stylu<sup>15</sup>, stylistických postojích překladatele a sémiotice v překladu. Popovič se podrobně věnuje problematice převodu stylistických prvků a podrobně vysvětluje i převod díla do jiného času a kultury. Při překládání je důležitý aspekt ekvivalence stylu<sup>16</sup> (Popovič, 1975: 109-113). Překladatel by se při překladu měl rozhodnout, jakým způsobem naloží s cizím, neznámým

---

<sup>15</sup> „Štýl, to je funkčné zjednotenie heterogénnych prvkov na jednej rovine.“ A. Popovič: *Teória umeleckého prekladu*, s. 104

<sup>16</sup> „(...) ekvivalenciu je treba hľadať na rovine výrazovej štruktúry textu, čiže v štýle.“ A. Popovič: *Teória umeleckého prekladu*, s. 110

stylem. Je samozřejmé, že překlad nikdy nemůže postihnout zcela všechny rysy originálu, avšak postup překladatelovy práce musí mít jasnou a jednotnou koncepci. V této souvislosti Popovič (1975: 132) nabízí tři postoje, které může překladatel k textu zaujmout. Jsou to nulový stylistický postoj<sup>17</sup>, uplatnění domácího stylu a odkrývání nového stylu. Je pochopitelné, že je překladatel při rozhodování o koncepci svého překladu ovlivněn dobou, ve které má překlad vyjít, i soudobými tendencemi v domácí a překladové literatuře. V současnosti je preferovaným způsobem odkrytí nového, cizího stylu, jelikož přináší možnost posunout vývoj domácí tvorby. „V diachronickej projekcii môže teda systém individuálnych štýlov prekladu alebo vývinovo zasahovať do literárneho vývinu, alebo ho len kvantitatívne istými modifikáciami rozmnožovať.“ (Popovič 1975: 140). Odkrývání nového stylu bývá způsobem, jak může menší, méně vyvinutá literatura, například z důvodu nižšího rozvrstvení národního jazyka<sup>18</sup>, získávat novou inspiraci na podporu domácí tvorby. „O odkrytí nového štýlu v prijímajúcej literatúre hovoríme v súvislosti s objavením a konštituovaním takého textu, ktorý nielenže prináša nové ideovoestetické informácie, ale prejavuje schopnosť vytvárať nové textové formácie.“ (Popovič 1975: 140). Výběr stylistického postoje a celkové koncepce překladu však není závislý pouze na vkusu a preferencích samotného překladatele. Mezi další faktory, které výrazně ovlivňují konečnou podobu překladu, patří dobové překladatelské normy<sup>19</sup> a konvence, politika daného nakladatelství a samozřejmě také čtenáři. Překladatel musí vždy vzít v úvahu, pro koho je překlad primárně určen, a tomu podřídí metody své práce a celkovou konečnou podobu překladu. Tyto otázky nabývají spíše sociologický charakter a jsou předmětem detailního zkoumání v současné době. „Redaktor je totiž sprostredkujúcim faktorom medzi vládnúcimi jazykovými normami a textom prekladu a vykonáva direktívy, ktoré si pod vplyvom čitateľských návykov osvojila vydavateľská inštitúcia.“ (Popovič 1975: 69-70).

---

<sup>17</sup> Nulový stylistický postoj většinou značí nepřítomnost jakékoli koncepce. Popovič (1975: 132) popisuje slovy: „niveľizovaný jazyk prekladu, výrazová niveľizácia, „prekladateľčina““

<sup>18</sup> Viz například jazyková situace v Čechách v období národního obrození. Problematika překladu jako činitele v utváření národního jazyka viz. Levý (1996: 81-125)

<sup>19</sup> Podrobně o překladatelských normách viz Levý (1983: 86-93)



## II. Praktická část

### 5. Minimalistické prvky v dílech H. Ørstavikové, E.Loea a J. Fosseho

V následující kapitole se budeme podrobně zabývat charakteristickými prvky osobitých autorských stylů<sup>20</sup> zmíněných spisovatelů. Postupně se budeme zabývat důležitými rysy v jednotlivých dílech daných autorů a nakonec se je pokusíme shrnout, abychom měli k dispozici jakýsi přehled, co konkrétně by mělo být v překladu zachováno, aby český čtenář nebyl ochuzen o „podstatu“ těchto děl, který nám následně poslouží při analýze jednotlivých překladatelských řešení.

#### 5.1 Styl Hanne Ørstavikové

Obecně jsme tvorbu Hanne Ørstavikové popsali v úvodní části práce. V současnosti je jednou z nečtenějších autorek v Norsku a její romány vycházejí v překladech i v zahraničí. Hlavním tématem v jejích románech je rodina, zejména pak proměna sociálních rolí v současné rodině, nefunkční vztahy mezi jednotlivými členy rodiny a neschopnost mezi sebou komunikovat. Andersen (2001: 562) označuje tuto tematiku pojmem „neklid v hnízdě“ („uro i redet“) a označuje ho za opakující se námět v norské literatuře v devadesátých letech dvacátého století a v této souvislosti hovoří o dopadu sociálních změn z let sedmdesátých, vysoké rozvodovosti apod. (viz kapitola 1.2 Hanne Ørstaviková). Ve své další práci Andersen (2003: 99-104) rozebírá další skutečnosti, které tento literární trend ovlivnily. Podrobně hovoří o životě v neustálém strachu z hrozící katastrofy, o životě v rizikovém prostředí, kterým je současný svět. Parafrázuje psychologa Johna Bowlbyho<sup>21</sup>, v jehož teorii se objevuje pojem „secure base“. Jako „secure base“ funguje například jistá osoba (většinou rodič), která pro každého jedince představuje oporu. Pokud taková „secure base“ neexistuje, a děti se na své rodiče nemohou obrátit s prosbou o pomoc, logicky se strach z rizikového prostředí prohlubuje a tradiční rodinné vztahy se mění. Tento problém je zobrazen v obou románech, kterými se budeme zabývat. Ani v jednom příběhu není matka pro svého potomka oporou tak, jak je tato role tradičně chápána.

---

<sup>20</sup> „Osobitým slohem nazýváme sloh ve smyslu kladně hodnotícím. Ceníme si ho tím více, jestliže zdokonalil dosavadní stylistické prostředky, jestliže je obohatil o nové možnosti, o nové, dosud neznámé a neobvyklé postupy a tím ovlivnil stylistickou normu své doby. (...) Někdy dokonce překračuje hranice vlastního národa a zasahuje do stylistické normy jiných národů.“ (Bečka, 1992: 423)

<sup>21</sup> Andersen (2003: 103) používá citace z norského překladu díla britského psychologa Johna Bowlbyho *En sikker base*. 1994. Fredriksberg.

Hlavní postavy v dílech Hanne Ørstavikové však většinou trpí i jinou psychickou poruchou, narcismem<sup>22</sup>. Hlavní hrdinky v jejích románech jsou sebestředné, neschopné starat se o potřeby ostatních (ani vlastních dětí). „Jeg tror Hanne Ørstavik beskriver personer og personlige relasjoner der tilknytningsevnen er forvansket av trekk som kan oppfattes som narsissistiske.“ (Andersen 2003: 108).

Styl Hanne Ørstavikové je minimalistický na makro- i mikrostylistické rovině. Na mikrostylistické rovině, tedy na rovině výrazů a vět, se minimalismus projevuje v používání slov z nejběžnější slovní zásoby, krátkých, často jednočlenných vět, vynechávání spojek ve výčtech nebo při spojování vět do souvětí. Na makrostylistické rovině je možné pozorovat minimalistické rysy již v tématu, děj je sevřený, odehrávající se v určeném čase, prostoru a mezi nemnoha postavami. Výstižná je například definice Hammové (2004: 138), která se vztahuje konkrétně na román *Kjærlighet* ale je platná i pro tvorbu Hanne Ørstavikové obecně. „Romanen er handlingsfattig, konsentrert i tid og rom.“ Výstavba textu je zkratkovitá, chybí jasně daná fakta, čtenář je nucen dovodit si všechny souvislosti sám. I nadvětné celky jsou spíše kratší, každý odstavec obsahuje právě tolik informací, kolik je třeba, a proto se významy odкрývají postupně, jak autorka dává další poznatky.

#### 5.1.1 Román *Kjærlighet*

Román *Kjærlighet* vyšel v roce 1997 jako Ørstavikové třetí román a zároveň jako první část volné trilogie (další díly tvoří *Like sant som jeg er virkelig* a *Tiden det tar*). Hlavními postavami jsou matka Vibeke a její devítiletý syn Jon. Před několika měsíci se přestěhovali do severonorského městečka, Jon nastoupil do školy a matka začala pracovat jako kulturní referentka. Děj se odehrává v průběhu jednoho dne. Jon čeká na matku, vyhlíží ji z okna, až přijede z práce domů a povečeří spolu. Vibeke však o svém synovi nepřemýšlí vůbec a po cestě i posléze doma je pro ni důležitý jen fakt, jak vypadá, jestli má správně nalakované nehty a jestli má dostatek romantických knih, které by si mohla číst, a snít při tom o lásce. Po večeři se malý Jon vydá ven prodávat losy. Pouze v chodbě zakřičí, že jde pryč, a jeho matku tato skutečnost zjevně vůbec nezajímá, nerozloučí se, ani se na nic neptá. Místo toho se Vibeke v koupelně vzhlíží v zrcadle a lakuje si nehty. Jonovi se podaří prodat všechny losy hned u prvního souseda, a tak se vrací brzy, ale jediná otázka, kterou mu jeho matka položí je, jestli někde v domě neviděl její tělové mléko. Jon, který má mít další den narozeniny se (mylně) domnívá, že mu chce matka upéct dort, a proto znovu odchází ven, opět bez jakéhokoli náznaku zájmu ze strany Vibeke. Ta se mezitím chystá k odjezdu do

---

<sup>22</sup> Na tento aspekt poukazuje například Andresen (2003) nebo Hammová (2004).

knihovny, kde si chce půjčit nové romány. Na místě ale zjistí, že má knihovna zavřeno a vydá se místo toho na pout', která právě do města přijela. Tam se potká s místním pracovníkem Tomem, se kterým se později vydá na výlet do klubu. Večer se ale příliš nevydaří, a tak Tom odveze Vibeke domů a ona jde v klidu spát, aniž zkontroluje, jestli je její syn doma. Jon mezitím ve městě potká dvě dívky a s jednou z nich se na chvíli zdrží u ní doma. Když dojde domů, zjistí, že si zapomněl klíče a i když zvoní, matka mu neotvírá. Všimne si, že před domem nestojí jejich auto, a tak si myslí, že Vibeke jela do města koupit nějakou přísadu do jeho dortu. Rozhodne se, že na ní počká, nastoupí do auta k ženě z poutě, která ho po zvláštním rozhovoru vysadí ve městě. Jon se znovu vrací domů, kde ale ani tentokrát nestojí auto jeho matky, a tak se rozhodne, že na ni počká venku. Lehne si před vchodové dveře a zatímco Vibeke uvnitř domu v klidu usnula, aniž by jedinkrát pomyslela na svého syna, Jon venku před domem pomalu umrzá.

Již toto základní shrnutí děje ukazuje, že hlavním tématem je zásadní selhání Vibeke jako matky. Snad pouze jedinkrát pomyslí na svého syna, a to ještě v negativním slova smyslu, když si přeje, aby si šel hrát a nechal ji být.

*Kan du ikke bare gå, tenker hun. Finn på noe å gjøre, lek littegrann.* (s. 13)<sup>23</sup>.

Svou sebestřednost dokazuje například když Jona hladí po vlasech a nejvíc ji přitom zajímá barva laku na nehty.

*Hun strekker ut hånden og stryker ham over håret. (...) Hun gjentar bevegelsen, ser på hånden sin. Hun har lagt på en lys beige neglelakk...*(s. 13).

Naopak Jon na matku myslí velmi často, chce ji potěšit, udělat radost a být s ní.

*Kanskje han kan gi henne en ansiktsmassasje, tenker han, massere pannen hennes, kinnene, de har lært det i gymmen, det skal være bra.* (s. 6). *Han vil ikke vekke Vibeke. Han tenker at hun må ha låst døra da hun gikk og la seg, kanskje hun var lei av å vente, hun som har bakt kake og alt.* (s. 67).

Matčina sebestřednost se projevuje i ve vztahu k jiným lidem. Když na pouti potká místního pracovníka Toma, nedokáže se soustředit na jeho skutečné vlastnosti, ale raději si do jeho

---

<sup>23</sup> Všechny příklady citovány z románu Hanne Ørstavik: *Kjærlighet*. 2001. Oslo: Oktober.

chování promítá vlastní představy a sny o ideálním partnerovi tak, jak o nich čítává ve svých oblíbených románech. „Pen, ung og tilsynelatende suksessfull fantaserer hun om et perfekt forhold med en mann. Samtlige menn hun møter, blir vurdert som eventuelle medspillere i iscenesettelsen av drømmeverden hennes.“ (Hammová 2004:141). Celý námět i obraz nefunkčních rodinných vztahů a neschopnosti komunikace jsou výrazně podpořeny a jejich účinek zesílen použitými stylistickými prostředky.

V románu se střídá vyprávění z perspektivy matky a syna a z jejich pocitů a myšlenek si čtenář sám musí sestavit obraz jejich společného soužití. Celkové ladění románu je depresivní a temné, k čemuž přispívá samotné prostředí severního Norska v zimním období. Tma, chlad a samota jsou v románu několikrát vyjádřeny explicitně.

*Det er mørkt, det er brøytekanterne som henger over veien og skygger for, tenker Vibeke. (s. 5), Det er for kaldt til at folk bare er ute og går. (s. 15), Skogen bak huset er mørk. (s. 58).*

Téma nedostatečné a nefunkční komunikace se odráží i v nízkém počtu přímých řečí v románu, ale i jejich strukturou. Výpovědi jsou krátké a nesdělují příliš mnoho. Většinou se jedná o naprosto povrchní komunikaci typu:

*„Fortell meg noe,“ sier hun.*

*„Hva da?“*

*„Det første du kommer på.“*

*Han sier ikke noe. (s. 64).*

Banální dialogy jen podporují dojem, že ve skutečnosti hrdiny v románu nezajímá nikdo jiný než oni sami a zesilují chladnou atmosféru díla.

Text je členěn na krátké oddíly (kapitoly), které jsou dále rozdělovány na spíše kratší odstavce. Převážně jsou použity jednoduché, stručné věty. Souvětí jsou často spojena beze spojek, pouze minimálně se v textu objevuje hypotaxe, mezi větami nejsou vyjádřeny významové souvislosti. Objevují se dlouhé popisy činností, které jednotlivé postavy vykonávají, a právě při tomto líčení, které v tradičně vyprávěných románech bývá nejčastěji konstruováno do několika složitých souvětí, Ørstaviková užívá téměř výhradně zkratkovitě, úsečné věty bez dlouhých přívlastků nebo slov s citovým zabarvením. Je to jeden z velmi důležitých prvků jejího „minimalismu“. Věty jsou často velmi prosté, až připomínají cvičení v jazykové učebnici.

*Alle naboeene sitter eller står rundt. Mannen spiser av den feite osten, skivene med skinke. Smøret. Det hvite brødet. Han skjærer tjukke skiver av osten. De ser på ham mens han spiser. De sier ikke noe. (s. 39).*

Často jsou bezespoječně připojeny i členy v jednoduché větě, též se v textu objevují jednoslovné hodnotící věty.

*Det går med tre bøker i uken, ofte fire, fem. (s. 5), Skjørt og lebestift, på jobben. (s. 7)*  
*Hun ser på helheten i uttrykket sitt at hun har hatt en fin dag. Fornøyd, aktiv. Avbalansert. (...)*  
*Å komme ned i det varme vannet er en ren velsignelse, tenker hun. Bokstavelig talt. Velsignelse. (s. 17).*

Ačkoliv je většina vět jednoduchých a strohých, při popisech jednotlivých činností s autorka zaměřuje na každý detail, aby byl obraz co možná nejpřesnější. Delší souvětí v této popisné pasáži je okamžitě následováno několika krátkými větami, aby neopadla čtenářova pozornost.

*Hun griper en børste og bøyer seg fram så det lange, mørke bølgehavet nesten når i gulvet. Hun går først gjennom det forsiktig for å fjerne knutene, deretter tar hun det i lange, rolige tak fra hodebunnen av. Så kaster hun håret bak. Det skal stå som en sky rundt ansiktet. (s. 17).*

Ørstavikové popisy navozují pocit klidného obrazu, jako kdyby si čtenář prohlížel fotografii, což je další způsob, kterým autorka zdůrazňuje nepříjemné ticho a prázdnotu.

*Det renner kaffe utover bordet, det drypper ned på gulvet. Hun kan se at han er våt ved hårfestet i pannen. (...) Vibeke ser på de smale, sterke hendene hans når han river papir av fra en kjøkkenrull med raske bevegelser og legger det utover bordet og på gulvmatten. Kaffen farger papiret brunt. (s. 42).*

Použité lexikum je neutrální, román je psán současnou standardní mluvenou norštinou (variantou bokmål). Metafory a jiná obrazná pojmenování se vyskytují spíše výjimečně (například *mørke bølgehavet* na s. 17). Typické je neosobní vyjadřování, místo použití

expresivnějšího výrazu autorka volí jen strohou popisnou větu. Volba citově nijak nezabarvených slov podtrhuje celkovou chladnou a tichou atmosféru díla.

*Han banner. Stemmen virker hard.* (s. 42)

Zmíněné rysy tohoto románu, potažmo Ørstavikové stylu, přispívají k tomu, že můžeme tento román označit za minimalistický. Podíváme-li se na lexikum, naplňuje definici pojmu „výrazová střídmost“. Ørstaviková nepoužívá ve výčtech a v popisech synonymní řady, postavy se vyjadřují velmi stručně, scény, ač popsány do nejmenšího detailu, jsou vždy vykresleny s minimálním možným počtem slov, myšlenky hlavním postav jsou podávány jasně, bez jakýchkoli příkras. Laicky bychom mohli říci, že nenajdeme jediné zbytečné slovo. Ze syntaktického hlediska je román *Kjærlighet* také možné označit za „minimalistický“, jelikož se z velké většiny skládá z jednoduchých vět, výjimkou nejsou ani věty jednoslovné, a asyndeticky navázaných souvětí i větných členů. Typické je kladení jednotlivých výrazů i vět vedle sebe bez upřesnění jejich vzájemného vztahu. Jako „minimalistický“ můžeme označit i děj románu a způsob jeho vyprávění. Odehrává se během několika hodin, vystupuje v něm minimum postav, které spolu komunikují na nejzákladnější úrovni. Vyprávění jako slohový postup je zredukováno a Ørstaviková se soustředí spíše na popis prostředí a hlavně myšlenek postav, což mimo jiné vysvětluje používání přítomného času a ne tradičního vyprávěcího času, tedy préterita.

Nejdůležitějším rysem „minimalismu“ Hanne Ørstavikové je však to, jaký cíl užitím právě takového stylu sleduje. Její strohé vyprávění a úsporné vyjadřování navozují pocit prázdnoty a odcizení. Asyndetické spojování je v textu podvědomě vnímáno jako neúplné, zkratkovité vyjádření skutečnosti. Spojením krátkých rozhovorů a delších představ navozuje autorka u čtenáře pocit, že hlavní hrdinové neumějí a zřejmě ani nechťejí společně komunikovat. Zkratkovitým vyjadřováním je zesílen účinek na čtenáře a zvyšuje se naléhavost již tak vážného tématu. Celý román vlastně shrnuje autorka větou, kterou v románu Vibeke charakterizuje obytný přívěs muže z pouti: *Det er jo både minimalistisk og funksjonelt.* (s. 37).

### 5.1.2 Český překlad románu *Kjærlighet*

Český překlad románu Hanne Ørstavikové *Kjærlighet* vyšel pod názvem *Láska* a pořídila jej Miluše Juříčková. Vyšel v roce 2002 v brněnském nakladatelství Doplněk jako první dílo Hanne Ørstavikové v češtině. Z tohoto důvodu mohla vyvstat otázka, jakou

koncepti bude nejvhodnější zvolit pro překlad tohoto konkrétního textu. Současná tradice při překladu literárního díla je zachovávat autorský styl a ponechávat v textu prostředí originálu.<sup>24</sup> Čtenář ví, že se jedná o dílo norské autorky, a čeká tedy, že bude v knize číst o Norsku a norských tématech.<sup>25</sup> Tento text je poměrně specifický a styl Ørstavikové by mohl na české literární scéně působit dosti netradičně. Proto překladatelka ve svém doslovu na tuto skutečnost upozorňuje a specifičnost stylu vysvětluje.

Nejviditelnějším posunem<sup>26</sup> v českém překladu je jistě změna jména hlavní postavy z Vibeke na Vilmu. O motivaci pro takovou změnu se můžeme pouze dohadovat. Jako nejpravděpodobnější vysvětlení se jeví problém se skloňováním jména Vibeke v češtině (např. tvary Vibečino, Vibečín apod. znějí poněkud krkolomně). Tato změna samozřejmě nemá vliv na obsah románu, navíc díky volbě jména Vilma, které nezní jako typické české jméno, čtenář vůbec nepozná, že došlo k „zásadnímu“ zásahu do díla, a tudíž je tento postup možno označit za únosný<sup>27</sup>. K podobné záměně norské reálie došlo v případě slova *lompe*<sup>28</sup>, které je v češtině nahrazeno slovem *rohlik* (s. 11). Opět se jedná o změnu nikterak důležitou pro význam a vyznění románu, ovšem již více naznačuje postoj překladatelky k textu, který v tomto případě ukazuje snahu přiblížit cizí text domácímu čtenáři a místo překladu typicky norské reálie výraz substituuje<sup>29</sup> českým protějškem, což je samozřejmě snazší varianta, než hledat vhodný výraz pro potravinu v Čechách neznámou. Stejným způsobem překladatelka řešila problém v pasáži, kdy se dívka v norštině ptá Jona, jestli si nechce zahrát hru *Othello* (s. 28). V českém překladu se děvče ptá *Nezahrajeme si Člověče, nezlob se?* (s. 27). V tomto případě se již nejedná o jednotlivosti, ale překladatelka se substitucemi snaží odstranit z textu cize a potenciálně rušivě znějící výrazy, jelikož styl románu je již sám o sobě dosti cizí.

Z hlediska členění textu překlad dodržuje rozložení norského originálu. Text je dělen na krátké oddíly a je respektována i délka a dělení původních odstavců. Zachována je i grafická úprava přímých řečí pouze odsazením pomlčkou, bez uvozovek. Český překlad je věrný originálu i v délce vět. I v češtině překladatelka používá zkratkovité věty. V některých obrazech mění pořadí jednotlivých vět nebo je spojí v souvětí, což se jeví jako zásah poměrně zbytečný.

<sup>24</sup> Viz. Levého pojem „překládavost“ (Levý 1983:96-99)

<sup>25</sup> Viz. Levého pojem „iluzionistický překlad“. „Čtenář překladu ví, že nečte originál, ale žádá, aby překladatel zachoval kvality originálu.“ (Levý 1983:40)

<sup>26</sup> Typologie posunů v překladu viz. Popovič (1975, s. 113-131)

<sup>27</sup> Jiří Levý k problematice převodu cizích jmen shrnuje slovy: „Tady nepomůže žádná paušální teorie, překladatel musí případ od případu hledat nejúnosnější řešení.“ (Levý, 1983, s. 94).

<sup>28</sup> *lompe* = flat, myk, rund kake som er bakt av mel og poteter (*Bokmålsordboka, Nynorskordboka* [online]. Dostupné z: <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=lompe&bokmaal=+&ordbok=bokmaal>

<sup>29</sup> „substituce, tj. náhrada domácí analogií“ (Levý, 1983, s. 114)

*Jon prøver å la være å blunke. Han får ikke det ikke til. Det er musklene rundt øyet som får krampe. Han står på knærne i senga og ser ut av vinduet. Det er helt stille. Han venter på at Vibeke skal komme hjem. Han prøver å holde øynene åpne og i ro, han stirrer mot det samme stedet utafor vinduet. Det er minst en meter med snø. Nede i bakken, under snøen, bor det mus. De har gangveier og kanaler. De besøker hverandre, tenker Jon, kanskje de gir hverandre mat. (s. 5) - Jon se snaži nemrkat. Nedaři se mu to. Svalstvo kolem oči je staženo v křeči. Klečí na posteli a vyhlíží z okna. Čeká, až se Vilma vrátí domů. V naprostém tichu upírá oči k jedinému místu za oknem. Snaží se udržet oči otevřené a v klidu. Venku je nejméně metr sněhu. Pod schody, hluboko pod sněhem bydlí myši. Mají tam chodby a tunely, navštěvují se, možná se dělí o jídlo. Třeba se navzájem i krmí. (s. 5-6)<sup>30</sup>*

*Han hører skrittene hennes mot gulvet over seg. Skoene. Vibeke bruker alltid innesko. Sommersko med en liten hæl. Han tar fyrstikkene bort. Han stryker en av mot esken, blåser ikke, vil holde så lenge den brenner. Skjørt og lebestift, på jobben. Når hun kommer hjem skifter hun til en grå joggedress med glidelås i halsen. Kanskje hun skifter nå. (s. 7) - Jon slyší její kroky na podlaze nad sebou. Její střevíce. Vilma chodí doma v letních střevíčkách na malém podpatku. Vyndává sirky zpod víček. Jednu škrtne, ale nesfoukne, chce ji udržet zapálenou v ruce co nejdéle. Vilma se možná právě převléká. Do práce sukni a rtěnku. Doma nosí sportovní oblečení se zipem ke krku. (s. 7)*

Na této pasáži můžeme dokumentovat několik tendencí, které se v českém překladu vyskytují. Je to již zmiňované přeskupování vět. Na konci předchozího úryvku je patrné, že v českém překladu přibyla věta, která v originále vůbec nebyla a nenesé zásadní význam. Tento jev by mohl souviset s přirozenou tendencí každého překladatele doplňovat a dovysvětlovat význam<sup>31</sup> v místech, kde cítí, že je toho zapotřebí. Avšak právě v díle Hanne Ørstavikové, kde má každý výraz své místo a slovy se spíše šetří, by tato tendence mohla mít vliv na celkový obraz díla v češtině. Úspornost vyjadřování by mohla vymizela a individuální styl autorky by mohl být zkreslen na úkor lepší čtivosti románu.

*Det går faktisk an å bruke språket. (s. 95) - Vždyť stačí jen promluvit. Zřetelně se vyjádřit. (s. 95).*

<sup>30</sup> Všechny české příklady převzaty z vydání Hanne Ørstaviková: *Láska*. překlad Miluše Juříčková. 2002. Brno: Doplněk.

<sup>31</sup> Viz. Levý (1983, s. 145)



S tím souvisí i doplňování logických vztahů mezi větami v souvětí nebo přidávání spojek či částic, což se také na několika místech v českém překladu stalo.<sup>32</sup>

*Det er mørkt, det er brøytekantene som henger over veien og skygger for, tenker Vibeke. (s. 5)*  
*- Je tma a navíc je se kolem silnice tyčí vysoko nahnuté závěje. Ty stíní, myslí si Vilma. (s. 5).*

*Hun slår på radioen. Det er et intervjuprogram, hun hører ikke etter hva de sier. (s. 9) -*  
*Zapne rádio. vysílají nějaký rozhovor, ale neposlouchá, co říkají. (s. 10)*

*Det treffer ham ikke, det løfter ham opp, tar ham med. (s. 30) - Ale nesmetla ho, nýbrž*  
*nadzvedla a vzala s sebou. (s. 31).*

*Skogen rundt dem er mørk og tett av trær, veien er flat, svingene er slake. (s. 79) - Les kolem*  
*je úplně černý, stromy stojí neproniknutelně vedle sebe. Silnice bez hrbolů, ale zatáčky*  
*prudké. (s. 79).*

*Det slår henne at det er som om de danser swing. Hun ler. Ingen danser på dette stedet, det er*  
*altfor trangt. (s. 81) - Když si uvědomí, že ti dva tančí swing, dá se do smíchu. Vždyť jinak*  
*nikdo netančí, je tu příliš těsno. (s. 81).*

V některých pasážích dochází k porušení typického asyndetického spojování a na konci výčtu daných činností je použita spojka *a*.

*Det lange mørket håret hennes ligger utover stolryggen, litt av det henger over kanten,*  
*beveger seg svakt. (s. 8) - Její dlouhé černé vlasy jsou rozprostřeny na opěradle, část jich*  
*přepadává dolů a mírně se vlní. (s. 8).*

I takto drobné „úpravy“ mohou ve výsledku ovlivnit celkové vyznění díla. Zlogičtěním vztahů mezi jednotlivými textovými úseky, se náhle jazyk stává pro čtenáře „vlídnějším“ a původní forma, která koresponduje s obsahem – vytváří pocit nesouvislosti, neschopnosti propojení, je pozměněna a román ztrácí na své naléhavosti.

Z celkového hlediska se ale překladatelka na syntaktické rovině poměrně věrně drží originálu, což v některých případech, kdy nejde o rys specificky autorský, ale jednoduše o

<sup>32</sup> „Překladatelé velmi často skryté vztahy mezi myšlenkami, které jsou v textu obsaženy jen v náznaku, naplno vyslovují a formálně vyjadřují spojkami, mění souvětí souřadná na pořadná.“ (Levý, 1983: 147)

vyjadřovací možnosti a zvyklosti norštiny, působí negativně a věty jsou v textu příliš nápadné. Jedná se především o používání pasíva, což je zřejmě snaha o to, aby text zněl neosobně, avšak v daných případech zní spíše nepřirozeně.

*Motor je hlasitý a rozléhá se pokojem. V zápětí je vypnut.* (s. 6)

V tomto případě je překvapivě v originále věta aktivní: *Motoren er høy og helt tydelig inne på rommet før hun slår den av.* (s. 6).

*Slyší hlasy, bzukot vodního potrubí. Pak je voda vypnuta.* (s. 26) - *Han hører lyden av stemmer, det suser i noen vannrør, så blir vannet skrudd av.* (s. 27).

Na lexikální rovině nedochází k výrazným odchylkám od originálu. České lexikum je rovněž z roviny spíše hovorové češtiny, jedná se o běžně užívaná slova, nesetkáváme se s neologismy ani archaismy. V textu se stejně jako v originálu nevyskytuje mnoho obrazných pojmenování, skutečnosti a představy jsou popisovány věcně. V některých případech může tok textu narušit slovo, které je expresivněji zabarveno, než bylo v norském originálu. Takové slovo pak může působit rušivě, neboť z neutrálních spojení jaksi vyčnívá. Jako příklad uveďme slova jako: *body-lotion*, *přehrabuje se ve šminkách*, *dal si posledního šluka*, *zahodil špačka*, *jídlo tvoří bakulku* apod. (V norštině jsou na stejných místech uvedena neutrální slova: *body-lotionen*<sup>33</sup>, *roter litt i sminkeskrinet*, *tar et siste dypt drag av røyken før han kaster den på bakken*, *ligger i en kul*). Expresivnější než prosté norské *hei* je i český překlad *nazdar* nebo *šlágr* (v originále *låt*). Poněkud zastarale v tomto textu působí i některé tvary adjektiv (*dveře jsou zamčeny*, *hudba je vypnuta*). Tato problematika je samozřejmě velmi individuální, někteří čtenáři mohou některá slova pociťovat v daném kontextu jako nevhodná a jiná skupina čtenářů nikoli. Výše zmíněná slova však jsou nepochybně slova příznaková a do kontextu v daném textu příliš nezapadají. Jejich volba byla zřejmě ovlivněna překladatelčíným vlastním idiolektem, což je v při překládání poměrně častý jev, ne však žádaný. Na lexikální rovině je možné v tomto překladu najít i drobné věcné chyby, které mohou u některých čtenářů snížit celkové hodnocení překladu, jakkoliv se jedná o chyby nepodstatné. Vyznívají totiž v češtině nepřirozeně a dosti rušivě.

---

<sup>33</sup> Ač slovo přejaté z angličtiny, jehož pravopis není přizpůsoben norskému, je toto slovo součástí běžné slovní zásoby, viz. heslo *lotion* v oficiálním internetovém vydání *Bokmålsordboka og Nynorskordboka*. Dostupné z: <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=lotion&bokmaal=+&ordbok=bokmaal>  
V češtině se naopak slovo *lotion* za běžně užívané označit nedá.

*Cirkus to není nic pro tebe, vid', Jone. Jon se ptá, zda mají také D3.* (s. 12)

*Oběma rukama svírá vodní pistoli a tiskne kohoutek, lokty těsně u těla.* (s. 22)

Přes veškeré syntaktické i lexikální odchylky, můžeme český překlad románu *Kjærlighet* Hanne Ørstavikové označit jako adekvátní<sup>34</sup>, neboť slouží svému účelu - dokumentuje českému čtenáři styl této autorky. Český text zůstal minimalistickým po formální i obsahové stránce. I přes zmíněné překladatelské zásahy má český text stejné temné ladění, je vytvořen stejný pocit prázdnoty a ticha. K tomu přispívá zachování jednoduchých, zdánlivě prázdných vět, které více zamlčují, než odhalují, ve kterých si čtenář sám musí hledat význam, jelikož uvedené příklady zlogičťování nebyly součástí koncepce, ale spíše jednotlivé nepřesnosti.

### 5.1.3 Román *Like sant som jeg er virkelig*

Tento román vyšel o dva roky později, tedy v roce 1999 a je druhým dílem ve volné trilogii o krizi tradiční rodiny. V tomto příběhu se jedná o vztah matky s dcerou. Jedná se o vztah vzájemné nezdravé závislosti. Příběh začíná ráno, když se studentka psychologie Johana probudí ve svém pokoji, odhodlaná vydat se na cestu do Spojených států se svým novým přítelem. Záhy však zjistí, že je zamčená v pokoji a nemůže se dostat ven. V jejích představách a vzpomínkách se tedy začíná rozplétat příběh prazvláštního vztahu matky a dcery, který vyústil v takto radikální řešení – držet dceru pod zámkem. Před dvěma týdny potkala v kantýně na univerzitě Ivare, se kterým prožívá svůj první vážný vztah a chystají se společně odjet. Dozvídáme se, že Johana je silně věřící, často cituje úryvky z Bible. Zároveň vše analyzuje z pohledu psychologie, kterou na univerzitě studuje. Své vyprávění kombinuje s popisem různých psychologických studií, jako kdyby si opakovala na zkoušku. Ostatně zmiňuje se o tom, že chce mít ve škole vynikající výsledky a učení má přesně rozplánované. Rozpoznat patologii svého vztahu s matkou však přesto nedokáže. Johana je nespolehlivý vypravěč, a proto si čtenář musí sám složit obraz soužití dvou žen v malém osloském bytě. Johana střídá vzpomínky na události předchozích dní, například jak se procházela po městě s kamarádkou, studentkou teologie, nebo o víkendu s matkou, s popisem pocitů, které má, když je teď zamčená ve svém pokoji. Z jejích vzpomínek na matčiny poznámky vyplývá, že ji varovala před muži, poukazuje na nevychovanost mužů a zdůrazňuje, že jim dvěma je nejlépe jen spolu. Johana dále vzpomíná na to, jak začal její vztah s Ivarem, na svůj první sexuální zážitek, ale i na hádky s matkou kvůli tomu, že chce jít za Ivarem na koncert. Z Johanina

---

<sup>34</sup> „Adekvátnost' prekladu = stylistická ekvivalencia v preklade.“ (Popovič, 1975, s. 273).

„vyprávění“ si čtenář skládá obrázek jejího vztahu s matkou, ve kterém naprosto chybí soukromí a zúčastněné ženy se navzájem využívají. Ukazuje se také, že jejich víra v Boha je téměř až fanatická, žijí upjatým životem, což se projevuje například v Johaniných zvrácených sexuálních fantaziích. Velký problém je to, že se Johana bojí mít na cokoli vlastní názor, bojí se, že zklame svou matku. Setkání s Ivarem je pro Johanu jako setkání s jiným světem, ve kterém se v polovině týdne chodí na pivo, přespává se u přítele a ne doma u maminky, vynechávají se přednášky. Příběh končí, když matka přichází domů, odemyká dceřin pokoj a říká jí, že to udělala pro ni, aby si mohla vše rozmyslet. Johana, jako obvykle po střetu s matkou, neví, co dělat a na situaci nemá vlastní názor.

Na rozdíl do předchozího románu, nejde tak jednoznačně určit, kdo je hlavním viníkem tohoto zvráceného vztahu, zda-li je to matka, nebo dcera. Matka sice dceru zamkne doma, aby ji nemohla opustit, avšak z celého vyprávění jasně vyplývá, že Johana matku opustit nechce a nemůže, a to ne pouze kvůli financím, na jejichž nedostatek upozorňuje. Matka totiž figuruje i v Johanině vysněném domě, který si chce vybudovat, až dostuduje. Závislost na matce tedy rozhodně není pouze finančního rázu. Johana má pocit, že bez matky by nemohla být.

*Embetsstudiet, bo hos mamma mens jeg studerte så jeg slapp å ta opp studielån, og så etterhvert tunet, det tunet mamma snakket om å bygge rundt huset til mormor, hvor hun og broren min og jeg skulle bo. (s. 26)<sup>35</sup>*

*Jeg vet ikke hvordan jeg skulle klare meg uten mamma. (s. 51)*

Matka tento pocit v dceři „přiživuje“ upozorňováním na zlo, které na ní číhá ve světě, především pak u mužů. Aby se nikdo nemohl vloudit do jejich hnízda, pořídila si matka do bytu alarm. Drobnými lichotkami jí utvrzuje v pocitu, že nejlepší možností je bydlet spolu.

*Du er en engel, sa hun alvorlig. Jeg vet ikke hva jeg skulle gjort uten deg. (s. 19)*

*Vi har en avtale, mamma og jeg, om at hun skal godkjenne min framtidige mann. (s. 37)*

*Hun sa at det var farlig å innlede noe med fremmede menn. Tenk hvis ikke vi bodde sammen og du hadde tatt ham med deg hjem, Johanne. (s. 50)*

Důležitou úlohu v životech matky i Johany hraje víra. Obě jsou velmi silně věřící a často se na Boha „obracejí“, aby posvětil jejich jednání. Navíc Johanina kamarádka Karin

---

<sup>35</sup> Všechny příklady citovány z románu Hanne Ørstavik: *Like sant som jeg er virkelig*. 2001. Oslo: Oktober.

studuje teologii a chystá se na prázdninový zástup za faráře. Když je zavřená ve svém pokoji, nepřemýšlí Johana o tom, že by byla chyba na straně matky, ale jedna z jejích myšlenek je, že je to trest od Boha za to, že měla sex. Náboženství pro matku a Johanu slouží jako nástroj na ospravedlnění všech zvráceností, které se v jejich vztahu dějí.

*Det er min skyld. Eller kanskje det er straffen for å bedrive hor, det er Gud som vil holde meg hjemme. (s. 28).*

*Jeg ligger på hemsen med bibelen, jeg har den alltid i sengen ved siden av puten så den beskytte meg om natten, når det er mørkt. (s. 21)*

Mohlo by se zdát, že je vše v pořádku, že je nakonec obdivuhodné, jak blízká si je matka s dcerou, avšak tento vztah je naprosto nezdravý. Johana s matkou žijí v maličkém bytě, kde ani jedna nemá soukromí, sdílejí spolu i velmi intimní činnosti. Na druhé straně o sexu se spolu vůbec nebaví, nejsou schopné. Raději si vymyslely znamení, aby dcera odešla, když má matku navštívit její ženatý milenec. Obě si však namlouvají, že jejich vztah je naprosto v pořádku a je snad dokonce záviděníhodný, navíc Johanina kamarádka Karin ji v tom jen utvrzuje.

*Mamma åpnet baderomsdøren med buksen nedpå ankene. Det var noe jeg tenkte på, sa hun, hun tok plasten av en tampong mens hun snakket. (s. 66)*

*Moren din er så hyggelig, sa hun. Jeg sa det var merkelig hvor greit det gikk å bo sammen med henne, at det var som et slags kollektiv, at mamma er min beste venn. (s. 29)*

Neschopnost a neochota vyjádřit skutečné pocity a vážně si promluvit se odráží v jazyce, který je v románu použit.

Román je strukturován do několika kratších kapitol, na jejichž začátku se vždy vracíme k Johaně zamčené v pokoji, která si následně přehrává vzpomínky na nějakou epizodu. I v tomto románu autorka opět využívá typické zkratkovité věty, výjimkou nejsou věty jednočlenné pouze s jednoduchým slovním spojením. Na rozdíl od románů *Kjærlighet* se v tomto díle objevují delší souvětí, avšak poskládané z výstižných jednoduchých vět, často beze spojek. Výjimkou nejsou ani jednoslovné věty hodnotící pocity.

*Da kom han ut svingdørene og gikk rolig mot meg, i den utstrakte hånden hadde han et hvitt kjøkkenhåndkle, sammenbrettet, rent. (s. 9)*

*Ryggsekken, gitarkassen, beina hans på vei inn i flytoget. (s. 7)*

*Da han sa det ble jeg så lett. Tynn. Glad. (s. 87)*

Emoce nejsou vyjadřovány explicitně, spíše jsou opsány právě v těchto krátkých větách. Tento rys umocňuje dojem jakéhosi neustálého napětí z potlačování pocitů.

*Uten at jeg trengte å si det, visste han at jeg elsket ham. (s. 57)*

Ani v tomto románu nejsou explicitně vyjadřovány logické vztahy mezi větami. Je tak ponecháno na čtenáři, aby si mezi jednostrannými Johaninými výpověďmi vytvořil souvislosti.

*Men jeg trengte pengene, så jeg lot være. Du er til salgs, du Johanne. Prinsippløs. Umoralsk. (s. 25)*

*Vi betalte hver vår kakao, jeg burde ha spandert på Karin, men jeg gjorde det ikke. Johanne tenker bare på seg selv. (s. 28)*

*Tikkingen fra vekkerklokken høres helt tydelig her inne nå, jeg klatrer opp på hemsen og henter den ned, jeg setter meg på gulvet med ryggen mot døren og holder den i begge hendene, den er liten, den er hvit, den får meg til å tenke på ett egg, lyden av kyllingen der inne som vil ut, den kakker og kakker... (s. 53)*

Vyprávění je rovněž v tomto románu redukováno ve prospěch popisu, který napomáhá statickosti díla, navozuje pocit, jako by byl sám čtenář uvězněn. V popisech se autorka soustředí i na drobné detaily.

*Dette er rommet mitt, det er her jeg er, en liten kube: Seks kvadratmeter gulvflate, tre og en halv meter høyt. Tjueen kubikkmeter. Under hemsen står to små lenestoler som er kjøpt på loppemarked og et rundt, lite, trehvitt bord. Det ligger noen bøker på bordet, romaner, ved siden av står et stearinlys i en ødelast stake. På gulvet ligger et stripe teppe. (s. 22)*

*Det blir stille igjen. Jeg hører henne ordne med winnertip-boksen, jeg hører henne dra opp teipen på tobakksapakken, hun legger tobakken til rette, jeg blir sittende og vente på å høre henneskyve klaffen fram og tilbake, bankingen av sigaretten mot bordet, lyden av tommelen mot lighteren når hun tenner på. (s. 148)*

Ve druhém případě tyto detaily zesilují stísnující dojem nepříjemného ticha, které je v komunikaci Johany s matkou běžné.

Složitější syntaktické konstrukce a dlouhá souvětí jsou používány v úryvcích o psychologických analýzách a teoriích. Tyto pasáže kontrastují s Johaniným obvyklým zkratkovitým vyjadřováním. Jsou to pasáže, které se Johana jako „poslušná dívka“ naučila.

Po lexikální stránce je tento román propracovanější než *Kjærlighet*, protože se zde spojuje běžná slovní zásoba mluvené norštiny s formálnějším výrazivem z oboru psychologie a také vysokým stylem biblickým. Standardní slovní zásoba však převažuje. Naučené fráze z učebnic a Bible podporují dojem, že Johana neumí vyjádřit svůj názor a raději se schovává za osvědčenými frázemi.

*De fikk meg til å tenke på Sparrs spiralteori for personlighetsutvikling, at vi er født med anlegg eller tilbøyeligheter som gjør at vi oppsøker vise stimuli og at disse igjen fører oss videre og forsterker de opprinnelige anlegg vi hadde som gjorde at vi første omgang søkte oss dit. Sparr forsket på ITRA, identical twins raised apart... (s. 24)*

*Jeg slår opp i skriften med lukkende øyne, så åpner jeg dem og leser, salme 77: Jeg roper høyt til Gud, jeg roper til Gud og han hører meg. I trengselstider søker jeg til Herren. Om natten strekker jeg ut min hånd, og den blir ikke trett. (s. 21)*

V Johaniných představách je možno zachytit náznaky uměleckého líčení, s čímž souvisí užívání poetických výrazů a metafor. Častější je však typické strohé popisování i v pasážích, které by mohly být v klasickém vyprávění rozvedeny do dlouhého uměleckého líčení.

*Det er som den tanken er nøkkelen til en annen dør, døren til et tårekammer, og nå renner alt der ut. (s. 44)*

*Solen kom fantastisk lyst og hvitt inn gjennom de smårutete vinduene fra den indre slottgården. Materialene var så vakre. Marmoren skinte. (s. 55)*

#### 5.1.4 Český překlad románu *Like sant som jeg er virkelig*

Český překlad vyšel v roce 2007 pod názvem *Ve skutečnosti* a pořídila jej opět Miluše Juříčková. Jedná se o druhý titul Hanne Ørstavikové vyšlý v češtině. Český čtenář již měl možnost poznat osobitý styl Hanne Ørstavikové v předešlém románu *Láska*, což znamená, že

k tomuto dílu již přistupuje s jistým očekáváním. Pokud se tedy překladatelka v prvním románu *Láska* snažila odkrýt českému čtenáři nový literární styl, měla by tuto tendenci zachovat i v následujícím překladu díla stejné autorky, který rovněž nese typické rysy jejího minimalistického stylu, protože již není důvod transformovat styl díla do podoby, která by byla čtenářům bližší.

A překladatelka tuto tendenci opravdu dodržuje. Rozdělení do kapitol je stejné jako v originálu, shoduje se i pořadí a délka odstavců. Stejně jako v předchozím románu překladatelka „počešťuje“ jméno hlavní hrdinky, v tomto případě se však jedná pouze o drobnou úpravu, vypouští hlásku „n“ a mění koncovku. Z původního Johanne se tak v češtině stává Johana. Opět je nejpravděpodobnější vysvětlení této změny potenciální problém se skloňováním jména Johanne. To dosvědčuje i fakt, že ostatní jména osob, u kterých nehrozí obtížné skloňování, zůstávají nezměněná, například jméno Svenn, ve kterém zůstává i zdvojený konsonant. Díky této úpravě jména není text „zatěžován“ nepřírozenými tvary jména, které je v češtině používáné, ale není vnímáno jako typicky české, což by u čtenáře mohlo vzbudit podezření, že se jedná o neadekvátní překlad<sup>36</sup>.

Z důvodu plynulosti a koherence textu překladatelka dodává vnitřní vysvětlivky k místním názvům. Tím vychází vstříc čtenářům, kteří nemusí být s místními názvy obeznámeni. V tomto případě se tedy jedná o legitimní užití vnitřní vysvětlivky<sup>37</sup>.

*...toget kjører gjennom gamlebyen og oppover Groruddalen, han ser Fretex ved Alnabru og den morkne bekken like før Bryn...* (s.12)

*...vlak projíždí ze starého města vzhůru čtvrť Groruddalen, Ivar vidí středisko Armády spásy i ztmavlé břehy potoka na Brynu...* (s. 12)<sup>38</sup>

*Etterpå gikk vi ned mot Gamle Aker. (s. 31) – Pak jsme scházely ke kostelu Gamle Aker. (s. 29)*

*Vi gikk mot Ulevålsveien. (s. 32) – Scházely jsme dolů na třidu Ulevålsveien. (s. 30)*

Tendence odstranit z textu neznámé reálie, které by mohly být rušivé, je patrná i na zbytečné substituci názvu obchodu. (*på ICA – v Intersparu*). V této souvislosti se pak může jevit

<sup>36</sup> Viz iluzionistický vs. antiiluzionistický překlad Levý (1983: 39)

<sup>37</sup> Levý (1983: 123) upozorňuje na nadužívání vysvětlivek, které může vést k dokreslování nebo zjednodušování originálu. „Užití vysvětlivek je zákonně omezeno snahou zachovat ekvivalentní konkretizaci.“

<sup>38</sup> Všechny české příklady převzaty z vydání Hanne Ørstaviková: *Ve skutečnosti*. překlad Miluše Juříčková. 2007. Brno: Doplněk.



nelogické ponechání slova *Spolek* (s. 24) bez jakéhokoli vysvětlení. Výraz může být pro čtenáře matoucí, jelikož nemusí být zprvu jasná povaha onoho Spolku. Domnívám se, že prosté *Forbundet* (s. 25) je pro norského čtenáře dostačující, aby pochopil, že se jedná o studentský křesťanský spolek. V češtině by se ale, vezmeme-li v úvahu strategii překladatelky spíše vysvětlovat neznámé pojmy, mělo objevit nějaké doplnění, ač povahu daného Spolku čtenář záhy odhalí v dalším kontextu.

Překladatelský problém, se kterým se v dílech severských autorů setkáváme, je využití jiného skandinávského jazyka než toho, ve kterém je dílo původně napsáno. V tomto případě se v románu objeví věta švédsky. Do češtiny je přeložena stejným způsobem jako norské věty, což je v daném případě jediná možnost, jelikož snaha tuto větu nějak odlišit by pouze porušila plynulost textu. Navíc tato věta, ač krátká, má v díle svůj význam.

*Jamen, ni är ju så lika, sa han og smilte.* (s. 49) - *Ale vždyť jste si tak podobné, řekl a usmál se.* (s. 45)

Ke zlogičťování vztahů mezi jednotlivými větami, tak jak jsme jej popsali v případě románu *Láska*, dochází v tomto překladu méně často, avšak i v tomto románu se tato tendence dá vysledovat.

*Brillene mine var fulle av regn, jeg tok dem av, tenkte jeg måtte finne litt papir å tørke dem med, klærne mine var gjennomvåte, jeg var svett, skjortet dryppet og klistret seg til leggene.* (s. 8) - *Měla jsem brýle plné deště, sundala jsem si je, chtěl jsem vytáhnout papírový kapesníček, abych je osušila, ale oblečení bylo celé promočené, potila jsem se, sukně se mi lepila na nohy a kapalo z ní.* (s. 7)

*Jeg liker å tenke omvendt, jeg liker å tenke at jeg er skyldig i alt. Det gir meg ansvar, og det gir meg i oppgave å forandre.* (s. 11-12) - *Dávám přednost obrácenému myšlenkovému pochodu, ráda si připouštím myšlenku, že jsem vinna vším, což vede k odpovědnosti a úkolu věci změnit.* (s. 12)

Na druhé straně je ale možné najít příklady, kdy se překladatelka snaží, možná jako kompenzaci předchozího doplňování, některá souvětí naopak rozdělit. V daných případech se ovšem může stát, že tím zruší napětí, které bylo v původním delším popisu situace.

*Jeg bare så på Ivar. Han hadde sett ned i bakken, men nå så han opp på meg, han så på meg, bare på meg, han kom nærmere og så kom han helt opptil oss, han måtte jo det hvis han skulle få gått forbi, han stoppet. (s. 31) - Viděla jsem Ivara, díval se k zemi, ale teď pohlédl na mě, jenom na mě, blížil se, už došel úplně k nám. Musel projít kolem. Zastavil se. (s. 29-30)*

Na lexikální rovině je i v překladu rozlišena Johanina běžná mluva a vyšší styl biblického jazyka (použity jsou skutečné citáty z Bible) a odborných psychologických studií, v jejichž překladu jsou ponechány například i anglické výrazy, čímž působí stejně věrohodně jako v originále. Na rozdíl od románu *Láska* v tomto textu nenacházíme slova, která by byla výrazně expresivnější než slova použitá v originálu. Použitá česká slovní zásoba jsou většinou běžně používaná slova, která jsou pronášena stejně nevzrušeným tónem jako v norštině.

*Číst. Všechno bylo zajímavé a vzrušující. Učila jsem se o schizofrenii. (s. 117)*

Kombinováním obyčejných slov v krátkých větách a spojeních dosahuje i český překlad atmosféry nátlaku z matčiny strany. K tomuto pocitu přispívají i krátké a prázdné nepřímé řeči, které si Johana vybavuje, které dokazují Johaninu neschopnost matce se vzepřít.

*No, řekla. Ještě se na mě hněváš? Zase sklonila hlavu ke knize. Ano, zaznělo smutně. Smutně a unaveně. (s. 68)*

Zhodnotíme-li na základě uvedených zjištění tento překlad, musíme konstatovat, že se jedná o překlad adekvátní, neboť se předlohy drží do té míry věrně, aby vynikl osobitý styl Hanne Ørstavikové, nikoliv styl překladatelky. I v češtině se daří díky jednoduchému spojování vět a navazování myšlenek navodit stísněnou atmosféru, vykreslit upjatost a přetvářku a vzbudit ve čtenářích smíšený pocit odporu a lítosti.

## 5.2 Styl Erlenda Loea

Jak již bylo několikrát řečeno, Erlend Loe je nejvýraznějším a nejznámějším autorem literárního proudu, který odborníci nazývají nový naivismus (nynaivisme). Stěžejním rysem a poznávacím znamením v jeho dílech je jakási dětinskost, se kterou se hlavní postavy jeho románů snaží nahlížet své problémy. Dětinskost se pak nutně odráží i v jazyce. I proto vyvolává Loeova tvorba rozpory u čtenářů i kritiky. Jedna skupina ho čte a obdivuje, druhá skupina ho nečte a nezajímá je, protože jeho dílo je příliš povrchní a nic neříkající (Vassenden 2004: 73). Skjveland (2004: 210) vysvětluje důvody dětiskosti na pozadí života ve společnosti devadesátých let dvacátého století, když analyzuje Loeův první román *Tatt av kvinnen* takto: „Det er denne tidsånden, preget av ungdommelig frigjorhet, materiell velstand og stadig økende forbruk, kombinert med en forvirret og overmett tomhetsfølelse.“ Pocit prázdnoty je jedním z nejdůležitějších motivů celé Loeovy tvorby.

Pro Loeův styl jsou typické krátké, banální, dětsky znějící věty. Tyto krátké věty nejčastěji skládá vedle sebe bez jakéhokoli propojení či naznačení jejich vzájemného vztahu. Děj v jeho románech je většinou podobně jednoduchý jako jazyk. Spíše než na vyprávění příběhu se soustředí na popis pocitů hlavních postav, které své psychické problémy, řeší únikem zpět do bezstarostného dětství. Jednoduchý jazyk v kombinaci s existenciální krizí bývá též zdrojem humoru a ironie jeho děl.

### 5.2.1 Román *Naiv. Super.*

Tento román vyšel v roce 1996. Je to Loeův druhý román a především jemu vděčí za svoji současnou popularitu v Norsku i v zahraničí. V tomto díle je možné nejvýrazněji pozorovat rysy tzv. nového naivismu, na což ostatně upozorňuje již samotný název.

Román *Naiv. Super.* má velmi jednoduchou zápletku. Pěťadvacetiletý student vysoké školy na oslavě svých narozenin prohraje s bratrem v kroketu, což má pro jeho život vážné následky. Najednou si není jistý, jestli mají události které se kolem něho dějí, nějaký smysl a upadne do deprese. *Alt forekom meg meningløst. Helt plutselig.* (s. 11)<sup>39</sup>. Odhlásí se ze školy, odstěhuje se z podnájmu a prodá většinu svých věcí. Nastěhuje se k bratrovi, který na nějaký čas odjíždí pracovně do Spojených států, a v jeho bytě se snaží dopátrat smyslu všeho dění. Kromě četby vědecké publikace o vesmíru a čase se zabývá pouze dětskými hrami. Skamarádí se s pětiletým chlapcem od sousedů, hraje si s ním pře domem a evidentně si dobře rozumí. Díky němu se také seznámí s dívkou, s kterou si několikrát vyjde. Koupí si míč, zatloukačku a stále si hraje, aby ale na chvíli nemusel přemýšlet. Další jeho aktivitou je

---

<sup>39</sup> Všechny příklady převzaty z Erlend Loe: *Naiv. Super.* 2007. Oslo: Cappelen.

sepisování nejrůznějších seznamů např. seznam užitečných a neužitečných věcí apod., které Andersen (2003: 130) považuje za důkaz naivistické techniky, když tyto seznamy přirovnává k naivním malbám, které se snaží zachytit každý jednotlivý detail, nic neupřednostňovat nebo naopak nestavět do pozadí. Po nějakém čase mu bratr nabídne aby za ním přijel do Ameriky. Hlavnímu hrdinovi se zpočátku nikam jet nechce, ale souhlasí. Pobyt s bratrem v New Yorku si nakonec užívá a na zpáteční cestě domů, i když stále nechápe, jaké mají věci kolem něj smysl, najednou cítí, že krizi pomalu překonává.

Román nabízí jiný náhled na známý problém existenciální krize, který se v literatuře řeší různými způsoby. „Romanen demonstrerer en overlevelsstrategi i senmoderniteten, nemlig en tilbakevending til det før-problematiske.“ (Andersen, 2003: 132). Hlavní hrdina se snaží na svět dívat z perspektivy dítěte, což je podpořeno lexikálně i syntakticky.

Román je rozdělen na krátké kapitoly pojmenované jednoslovným názvem, který lakonicky oznamuje, o čem se bude v daném úseku pojednávat. Text je z velké většiny tvořen větami jednoduchými či kratšími souvětími, nejčastěji používaná spojka je „a“. Velmi často je věta tvořena pouze slovním spojením či dokonce jen jedním slovem. Často je takto vyjádřeno hodnocení, které tak vyznívá neemotivně jako pouhé konstatování faktu.

*Min bror og jeg spiste middag hos våre foreldre. God mat. Og kaker. (s. 8)*

*Det har gått noen uker.*

*Jeg sitter i min brors leilighet.*

*En gang om dagen går jeg ned og kjøper noe mat. Og hvis det kommer post, åpner jeg den og faxer den til min bror. (s. 13)*

Krátké věty a časté opakování spojky „a“ podporují dojem dětského vyjadřování. Hlavní hrdina popisuje každou maličkost, každou svoji myšlenku jednotlivě a nesnaží se je logicky spojovat. Tento způsob vyjadřování odráží problém celého románu, který je hned na začátku explicitně vyjádřen: *Det hang ikke lenger sammen.* (s. 11). Čtenář si tak musí v textu za všemi banalitami hledat souvislosti sám. Krátké a zdánlivě bezduché jednoduché věty umocňují pocit prázdnoty, kterou hlavní hrdina pociťuje.

*Følelsen av at det meste er meningløst er her fremdeles.*

*Det er ingen inspirerende følelse.*

*Jeg har skrudd tempoet helt ned. Til null.*

*Jeg tenker at jeg må begynne forfra. Hvordan begynner man forfra? (s. 13)*

Extrémní podoba zkratkovitého popisování věcí kolem je vytváření seznamů. Tyto seznamy, ač obsahují většinou pouze jednoslovné položky, dotvářejí význam a náladu celého románu. Opět jsou výrazem hledání odpovědi na složitě formulované otázky, se kterými se v současné kultuře člověk setkává, snahy najít jednoduché řešení, jak to bylo možné v dětství.

*Dette er det jeg vet mye om:*

- Film

- Litteratur

- Media

- Politikk

- Kjendiser

- Kunst

- Reklame (...) (s. 41)

Vyprávění je odsunuto do pozadí a hlavní důraz je kladen na popis pocitů a činností hlavního hrdiny. Místo detailního uvedení nového události často přijde pouhé lakonické oznámení, na které je dále navazováno stejně strohými větami.

*Fax fra Kim.*

*Det er en stund siden jeg har hørt fra ham. Han skriver at han har vært travel. (s. 44)*

Autor problémy existenciální krize pojímá s jistou dávkou humoru a ironie, když například jediné, co dává smysl, je dětská hračka, nebo když popisuje improvizovanou psychiatrickou prohlídku.

*Jeg husker bankebrettet som en veldig tilfredsstillende leke.*

*Når alle pinnene er banket jevnt med brettet, oppstår en følelse av sammenheng. Ting passer sammen. (s. 60)*

*Han mener det han sier. Ser jeg på mine valg som bølger som brister?*

*På sett og vis gjør jeg vel det. Jeg sier ja.*

*Psykiateren nikker og sier at det er bra. Hvis jeg ikke gjorde det, ville jeg ha vært psykotisk.*

*Vi skåler for at jeg ikke er psykotisk. (s. 58)*

Lexikum je podobně jednoduché jako syntax, čímž se dotváří naivní a dětinské vyjadřování. Jednotlivá slova jsou v zásadě nejběžnější slova standardní slovní zásoby. Navíc se nejčastěji jedná o slova obecná, prázdná, bez jakéhokoli citového zabarvení. Pocit prázdnoty pomáhají navodit i fráze blížíci se klišé.

*Han tror på vennskap. (s. 116)*

*Jeg er på vei ut i verden. (s. 123)*

Pro vytvoření dojmu mluvené a přirozené řeči mladého norského studenta autor používá i kolokviální až vulgární výrazy (*jævelen, faen*) či krátké anglické výrazy (*shame on you, bad dog*). V angličtině se například odehrává i korespondence hlavní postavy s profesorem Daviesem. Angličtinu Loe používá ve svých dílech poměrně často. Dotváří tím obraz soudobé norské společnosti, ve které je angličtina, zvláště pro mladé lidi, jakousi druhou mateřštinou.

Román *Naiv. Super.* je typickou ukázkou tzv. nového naivismu, protože jednoduchost a banalitu syntaktickou i lexikální vyháňá až do extrému, což však pomáhá umocnit pocit prázdnoty a ztráty smyslu vlastní existence.

### 5.2.2 Český překlad románu *Naiv. Super.*

Český překlad, který pořídila Kateřina Křišťůvková vyšel v roce 2005 pod názvem *Naivní. Super.* jako vůbec první Loeova práce v češtině. Překladatelka tedy nebyla svázána žádnou překladatelskou tradicí týkající se Loeových románů a mohla se rozhodnout, zda ne zcela obvyklý autorský styl ponechá beze změn, či se pokusí o jakési přizpůsobení a zjemnění přílišné strohosti, aby byl text přijatelnější pro většinové publikum. Z několika úvodních vět je poznat, že koncepce překladatelky byla ponechat styl Erlenda Loea nezměněný a obeznámit českého čtenáře se zcela novým typem literatury.

Český překlad respektuje rozdělení do krátkých kapitol a doslovně jsou přeloženy i jejich názvy. V zájmu zachování stylu překladatelka kopíruje i původní skladbu jednotlivých vět. Krátké věty nespojuje do větších celků, aby se z popisného textu nestalo tradiční vyprávění a mezi jednotlivými větami nevznikaly vztahy, které by naznačovaly více souvislostí než originální strohé věty, což by mohlo vést k rozmělnění krátkých úderných sdělení. Spojením jednotlivých vět by mohlo dojít i ke ztrátě humoru. V podobných řetězcích

čtenář většinou čeká, že bude situace gradovat, avšak hlavní hrdina naopak popis zakončuje nečekaným negativním hodnocením. Do češtiny jsou beze změny převedeny i osamostatněné větné členy.

*Přiměl jsem ji napsat seznam. Na ubrousek. (s. 104)*

*Bydlíme v domě s vrátným a liftboyem.*

*A byt je nádherný.*

*Jenže je v něm pes.*

*V tom bytě je pes. (s. 130)<sup>40</sup>*

Překlad se originálu drží skutečně věrně a detailně kopíruje podobu norských vět. V následujícím případě však vinou příliš doslovného převodu došlo v češtině k chybě v aktuálním členění větném. Jelikož o městě se mluví již v předešlých větách, měla by být následně tématem věty, nikoli rématem.

*Nå føler jeg meg for første gang sikker på at den [byen] fins. Alle har kommet hit. Nordmenn har kommet hit. Fattige. (s. 128) – *Ted' jsem si poprvé jistý, že existuje. Všichni se sjeli sem. Norové přijeli sem. Chudí. (s. 126)**

Podobným případem negativní interference je přenášení pasivních konstrukcí, které v některých případech mohou v textu, jehož základním rysem je jednoduchost, působit poněkud rušivě, neboť dané pasivní výrazy znějí příliš formálně.

*Docela velké stromy leží na chodníku a čekají na to, až budou zasazeny do země. (s. 198)*

Strohé a neemotivní vyjadřování je v českém překladu poměrně věrně ponecháno, a tak je možné z postřehů hlavního hrdiny vyčíst jeho bezradnost i skutečnost, že neví, co by měl dělat. Komentuje, co se kolem něj děje, ale neví, jak s tím naložit. V nerozšířené podobě jsou ponechány i výčty hlavního hrdiny.

*Vzal jsem si s sebou taky míč.*

*Pak jsem vyjel na kole do lesa. Ted' jsem v lese.*

---

<sup>40</sup> Všechny české příklady převzaty z Erlend Loe: *Naivní. Super.* překlad Kateřina Křišťůfková. 2005. Brno: Doplněk.

*Je tady úplné ticho. A je všední den, takže venku nejsou žádní jiní lidi. Jsou v práci. Jsou na univerzitě.*

*Jak je jim líbo. (s. 38)*

Díky převodu, který respektuje originální slohový postup, je i v češtině zachován autorův humor a ironie.

*Měli jsem pár frisbee seancí, které byly jaksi zenové. (s. 206)*

Na lexikální rovině se český překlad rovněž věrně drží norského originálu. Slova použitá v češtině jsou bezpříznaková, myšlenky jsou formulovány dosti obecně.

*Bratři by měli být občas spolu a dělat pěkné věci, říká. (s. 113)*

*Ptám se taky, jestli věří, že nakonec všechno dobře dopadne. (s. 177)*

Stejně jako v originále je i v češtině patrná snaha vyjadřovat se hovorovou češtinou typickou pro mluvený projev. Překladatelka dosahuje pocitu hovorovosti lexikálně i užíváním nespisovných koncovek a tvarů (*mlíko, drsnej, dal pecku*). Objevují se, stejně jako v originále, i slova vulgární (*hovno, hajzl*). V českém textu jsou ponechány nezměněné anglické výrazy (*how are you today, the time is always now*) i jednotlivá slova. V angličtině je ponechán i celý e-mail hlavního hrdiny profesoru Daviesovi. Jelikož se většinou jedná o poměrně jednoduchá anglická vyjádření a vzhledem k tomu, že většina čtenářů tohoto románu budou spíše mladší lidé, kteří anglicky zpravidla již umí, lze tento postup uznat jako správný. Navíc je součástí celkové překladatelské koncepce, která má za cíl představit styl Erlenda Loea co možná nejvěrněji. Pro čtenáře neznalé angličtiny se jako příloha na konci románu nachází „anglicko-česká nápověda“, která však působí spíše rozpačitě, a navíc již první heslo je přeloženo zcela nesprávně.

Přes veškeré nedostatky je však nutné říci, že český překlad věrně dokumentuje osobitý styl Erlenda Loea a představuje čtenářům v českém prostředí zcela nový druh literárního vyjadřování. Překlad tohoto díla je určitě přínosným počinem, což dokazuje i čestné uznání udělené na překladatelské soutěži Jiřího Levého pořádané Obcí překladatelů.



### 5.2.3 Román *Fakta om Finland*

Román *Fakta om Finland* vyšel v roce 2001 a jeho podoba se značně liší od předchozích Loeových prací. Román není dělen na kapitoly, ale jedná se o jeden souvislý text. Navíc se autor odklání i od svých typických jednoduchých, dětinsky znějících, krátkých vět, které nahrazuje složitými souvětími, jimiž dokumentuje tok myšlenek hlavní postavy. Tento román bychom mohli nazvat jakýmsi Loeovým experimentem, jelikož již v následujícím románu *Doppler* se vrací k typickému, stručnému popisování událostí.

Román pojednává o autorovi reklamních brožur, který právě zástupcům finské ambasády nalhal, že Finsko velice dobře zná, aby dostal zakázku na sepsání brožury o této zemi. Na zhotovení má jeden měsíc, ale spíše než Finsko ho zajímá odtazené auto, které si již třetí rok po sobě zapomněl přeparkovat při čištění ulice. Pokaždé, když se pokouší začít s psaním brožury, sklouznou mu myšlenky ke zcela odlišným tématům. Vždy skončí u myšlenky, že „všechno kolem plyne“, z čehož má strach. Postupně mu tak ubíhá čas, aniž by vůbec začal na brožuře pořádně pracovat. Díky odtazenému autu se potká s mladou ženou, která pracuje na odtahovém parkovišti. Dívka se mu svěřila s problémy, které má s mladším bratrem. Hlavní hrdina příběhu jí nakonec s mladším bratrem pomůže, avšak kvůli němu mu shoří byt i s dokončenou brožurou o Finsku. Tato katastrofa se ale nakonec ukáže jako nový začátek, protože hlavní hrdina díky ní a pomoci mladé ženy z odtahového parkoviště překoná strach ze změny a z „plynutí“.

Sloveso „plynout“ („å flyte“) je zřejmě nejčastěji používaným plnovýznamovým slovesem v textu a je výstižné i pro popis stylu celého románu. Plynutí textu kopíruje plynutí myšlenek hlavní postavy, což je příčinou složitých souvětí, v nichž často myšlenka v jedné větě zdánlivě nijak nesouvisí s myšlenkou ve větě následující. K výchozímu tématu se s každou další větou přidává nová asociace, která odvádí pozornost od původního záměru, a většinou jediným výsledkem je, že „vše plyne“.

(...) *det eneste som er sikkert er at det flyter, at definisjoner flyter og at alt flyter, som vann, og at det er vannet som viner.* (s. 57)<sup>41</sup>

Čtenář je nucen sám hledat v této změti myšlenek podstatu problému, který hlavní hrdina řeší. Námětem je i v tomto románu existenciální krize v moderní společnosti, ve které hlavní postava upadá do beznaděje a ztrácí se v neustále se měnícím světě. Autorovo rychlé střídání témat a záplava slov formálně podporují tuto představu. Hlavní hrdina se ve

---

<sup>41</sup> Všechny příklady citovány z románu Erlend Loe: *Fakta om Finland*. 2001. Oslo: Cappelen

svých náhlých asociací ztrácí, čímž se prohlubuje jeho úzkost, která je explicitně popsána v pasáži, kdy si představuje, že vše kolem bude zaplaveno vodou. Loe svým stylem v tomto románu čtenáře „zaplavuje“ slovy a myšlenkami, aby tím podpořil pocit strachu a bezvýchodnosti, jak jej cítí jeho hlavní hrdina, jež se bojí, že mu život uplyne příliš rychle.

*(...) det flyter, det flyter, som vann, og vann er forandring. Skal vi mennesker aldri få ro? (s. 8)*

*(...) og det kommer kaskader av vann idet jeg innrømmer det for meg selv, at det er et forhold, et slags forhold, og rommet fylles med vann og jeg får panikk og må reddes ut... (s. 94)*

Věta nebo spojení jsou v některých pasážích odděleny pouze čárkami bez použití spojek, což činí problém hlavního hrdiny ještě naléhavějším. Naléhavost sdělení zvyšuje i opakování, kterého autor v tomto románu rovněž poměrně hojně využívá.

*(...) det er dette jeg frykter mest av alt, at jeg er avstumpet, at jeg har gjort meg ensom, at jeg alltid skal være ensom, for det er fryktelig å være ensom, alene, alltid alene, jeg frykter det... (s. 74)*

I přes tuto zdánlivě složitou strukturu textu, můžeme román *Fakta om Finland* označit za minimalistický a naivistický. Jakkoli se souvětí zdají být složitá, jejich význam je vždy možné najít v minimalistické a dětinské větě, že „všechno plyne“. Ač jsou spojeny do maximálně dlouhých vyjádření, jsou jednotlivé věty stejně minimalistické a naivní jako věty v jiných, typicky „loeovských“ románech.

*Og tusen sjøer, og Jean, den store Sibelius, og design, kanskje først og fremst design, og Nokia, herregud, det mest innbringende selskapet i hele Europa, jeg har en Nokiatelefon selv, den er pålitelig som pokker og har en infrarød utgang for den som trenger det, men det gjør ikke jeg, jeg liker ikke infrarøde utganger, jeg liker ikke infrarøde sake overhodet... (s. 12)*

Na tomto úryvku je dobře viditelný i jiný rys, kterým se styl tohoto románu vyznačuje, a to je časté navazování spojkou „a“ („og“). Spojka „a“ je nadužívaná právě v pasážích popisujících souvislý proud nejrůznějších myšlenek, na rozdíl od částí textu, ve kterých se hlavní hrdina zamýšlí nad vážnějšími tématy a jednotlivé úseky jsou svázány beze spojek. I toto přispívá ke

spíše naivnímu vyznění textu, jelikož spojka „a“ je typická pro dětské vyjadřování a argumentaci. Na rozdíl například od děl Hanne Ørstavikové, Loe v tomto románu používá velké množství spojek a v souvětích jasně označuje poměr mezi jednotlivými větami.

*Norsk er så fattig, vi må klare oss som best vi kan, tenker jeg, for Norge er et fattig land, fattig på historie, fattig på språk, fattig på kunst og kultur og nesten alt annet, utenom olje, men oljen er en forbigående ressurs, snart er vi fattige igjen, og da kan ongen reise på ferie lenger, så det haster med å få denne brosjyren ferdig, mens det ennå fins ferier og penger der ute...* (s. 155)

Po dlouhých pasážích často následují krátké věty, které slouží k opětovnému zvýšení pozornosti čtenáře.

*De elsker å være ved vann og tenne bål og prate og drikke og ingenting får dem til å fryde seg mer enn at det kommer nordmenn forbi mens de holder på, tilføyer jeg, for egen regning, så å si, for det er nødvendig, jeg må etablere en motvekt til alt vannet, noe hyggelig, altså finner som blir glade når det kommer nordmenn, slik at brosjyrelseren ikke skal henge seg oppi første del av setningen, som sier veldig mye vann, og tenke: obs! dette lukter av ukontrollert flyt og forandring, men heller konsentrere seg om andre del av den, som sier: imøtekommende og hyggelige folk som liker nordmenn, og tenke: heisann, dette virker forlokkende, det er akkurat noe for meg og familien min. Det gjelder å velge riktige ord. Som brosjyreskaper har jeg stor makt.* (s. 59)

Lexikum je spíše z mluvené, kolokviální sféry jazyka (např. výrazy jako *faen*, *til helvete*, *kuken* apod.). Autor používá slova z běžné každodenně užívané slovní zásoby. Ačkoliv používá metafory a přirovnání (vždy vážící se k vodě a plynutí), jazyk díla je spíše strohý. Díky struktuře textu by se mohlo zdát, že se autor snaží použít maximum možných slov, avšak opak je pravdou, neboť Loe v tomto románu jednotlivá slova velice často opakuje.

Celý text je pevně sevřený, děj se odehrává během jednoho měsíce a vystupuje v něm minimum postav. Samotné vyprávění je i zde upozaděno ve prospěch dlouhých popisů myšlenkových pochodů hlavního hrdiny.

Z výše uvedeného tedy vyplývá, že i tento, na první pohled složitý, text je ukázkou naivistické tvorby. Minimalistický je děj i slovní zásoba a typické pro Loea je i téma existenciální krize, o které se pojednává banálním způsobem. Jednoduché a strohé věty jsou

v tomto případě schovány ve složitých souvětích, a proto je možná ještě obtížnější hledat ve spleť sítě banalit nějaký význam.

#### 5.2.4 Český překlad románu *Fakta om Finland*

Překlad Kateřiny Křišťůfkové vyšel v roce 2009 pod názvem *Fakta o Finsku* jako třetí Loeův román v češtině. Českému čtenáři tak byl autorův styl již znám z předchozích dvou děl a k tomuto mohl přistupovat s jistým očekáváním. Jak se ukázalo v předchozím překladu, snaží se Křišťůfková maximálním možným způsobem představit Loeův naivistický styl českému čtenáři, který nemá možnost obdobnou tendenci znát z literatury domácí. I v tomto případě se překladatelka věrně drží originálu. Jednotlivá souvětí nerozděluje, a nesnaží se tak čtenáři usnadnit orientaci ve změti myšlenek hlavního hrdiny.

K rozšíření textu nebo vysvětlení bylo nutné se uchýlit v několika případech, kdy byla v textu popisována typicky norská realie, která by nemusela být v případě doslovného překladu zcela jasná. Vnitřní vysvětlivka je použita například ve výrazu *ve státní svátek 17. května* (s. 5)<sup>42</sup> (*på 17. mai*). K podobnému rozšíření došlo ve větě (...) *Norský státní rozhlas a televize nakoupily...* (s. 44) (*Norsk Rikskringkasting*). K využití domácího substitutu došlo v případě použití výrazu „IČO“ ve větě *Mám IČO a daňového poradce a tak vůbec.* (s. 38) namísto norského originálu: *Jeg har foretaksnummer og revisor og det hele.* (s. 46). Přiblížením čtenáři je i překlad norského názvu rozhlasové stanice *NRK Alltid Klassisk* (např. 36). Místo doslovného překladu zvolila překladatelka název *Na vlnách klasiky* (např. s. 30), což je termín známý z češtiny, avšak není spojován s jedním konkrétním českým pořadem, a tudíž je jeho použití v pořádku. Všechny tyto úpravy původního textu jsou zcela legitimní, neboť nenarušují celkovou strukturu textu. Nejsou výlučně svázány pouze s českou kulturou, tudíž nepůsobí v nepřírozeně. Nezbytná pak byla vysvětlivka v případě názvu firmy „Falken“, ačkoliv je poměrně dlouhá, neboť pouhé uvedení názvu „Falken“ by mohlo nechtěně přitáhnout čtenářovu pozornost, protože by netušil, o co se konkrétně jedná.

*(...) et helt rom fylt av vektere med Falken- merker på skjortene sine...* (s. 137) – (...) *prostor je plný hlídačů s logem asistenční služby pro motoristy Falken na košilích...* (s. 110)

Poměrně zajímavé je, že překladatelka, která má většinou (nejen v tomto překladu) tendenci ponechávat norské realie a v případě potřeby nějaký detail dovysvětlit, překládá název novin „Aftenposten“. Křišťůfková název novin překládá termínem „Večerní kurýr“,

<sup>42</sup> Všechny české příklady převzaty z románu Erlend Loe: *Fakta o Finsku*. překlad Kateřina Křišťůfková. 2009. Brno: Vakát.

který v češtině konotuje spíše méně významný deník, nikoliv nejčtenější noviny v Norsku. Název „Večerní kurýr“ byl zvolen nejspíš kvůli úvodní zmínce o druhém denním vydání novin Aftenposten (*på baksiden av Aftenpostens aftennummer*, s. 20), kde by „Večerní kurýr“ mohl být adekvátním překladem, ovšem v následujících zmínkách o novinách hlavní hrdina vždy mluví pouze o novinách „Aftenposten“, které si navíc, jak popisuje, vyzvedává každé ráno. I v tomto případě je v češtině použit výraz „Večerní kurýr“, avšak v tomto případě již může působit poněkud nelogicky.

Jak již bylo řečeno, koncepce překladu je v co možná nejvyšší míře zachovat veškeré rysy originálu. Proto překladatelka věrně kopíruje Loeova dlouhá souvětí se všemi odbočkami, a proto i český text působí jako skutečný proud zmatených myšlenek hlavního hrdiny. Překladatelka ponechává délku i pořadí jednotlivých vět v souvětí. Kopíruje například i použití závorek.

*(...) fordi Indonesia brenner opp og turistene (deg og meg) trengs for å overbevise kyniske landeiere og politikere om at de sitter på noe unikt, som ikke bør flyte og brenne, men bevares, og Ungarn (av alle steder) er med,... (s. 30) - (...) tamější obyvatelé Indonésii postupně vypalují a turisté (vy a já) jsou potřeba proto, aby přesvědčili cynické majitele půdy a politiky, že vlastní něco unikátního, co by nemělo odplynout a shořet, nýbrž by mělo zůstat zachováno, a je tu Maďarsko (ze všech míst), a dokonce Německo... (s. 25)*

Přesné dodržování dlouhých souvětí podle originálu skýtá určitá úskalí vzhledem k rozdílné povaze obou jazyků. V češtině se může kvůli skloňování samotné souvětí ještě prodloužit, což může způsobovat problémy při formulování textu tak, aby byl srozumitelný a nebránil plynulému čtení. Překladatelce se to v tomto překladu, jistě s nemalým úsilím, podařilo. K plynulosti textu přispívá určitě práce s interpunkcí a časté a vhodné používání spojek (především pak spojky „a“), které určují poměry mezi větami, čímž se v souvětích oddělují jednotlivé myšlenky. Používání spojek i interpunkce má oporu v originálu, tudíž nedochází ke zkreslení nebo zlogičtění originálu.

*Je to rozhodně hloupé a neodpustitelné, ale zároveň je to dobře, je to neuvěřitelně dobře, protože to znamená, že moje auto celkem jistě stojí nahoře u Ullevålského stadionu, u národního stadionu, norského svatostánku, aby se tak řeklo, na komunálním odtahovém parkovišti, a hlídají ho kamery a personál a ostraha a autoatlas určitě leží tam, kam jsem ho*

*odložil, na sedadle spolujezdce, tam leží, otevřený na straně, kterou jsem si prohlížel naposled, na straně s Frognerským parkem, vidím to před očima.* (s. 16)

Naprosto věrné dodržování originální syntaxe se na některých místech negativně podepisuje na přirozeném vyznění českého překladu. Překladatelka totiž kopíruje i slovesný rod. Použití trpného rodu ovšem není typický autorův rys, ale rys norštiny jako jazyka.

*Det var livegenskap og faenskap over hele linjen, og nå tok de skjeen i egen munn, eller heter det hånd, det kan være det samme, men Vinterpalasset måtte stormes.* (s. 12) - *Měli tam celou donu nevolnictví a pakárnu, a teď vzali osud do svých dlaní nebo se říká rukou, vždyť je to jedno, ale Zimní palác musel být vzat útokem.* (s. 10)

*(...) f.eks. Falken, og til helvete med outsourcing, og jeg tilbys en plass i sofaen, og kaffe...* (s. 137) - *(...) například Falkenu, a k čertu s outsourcingem, a je mi nabídnuto místo na pohovce a kafe...* (s. 110)

Na lexikální rovině je i v překladu užito běžných slov každodenní slovní zásoby. Jazyk je spíše hovorový, občas jsou použity vulgarismy, avšak vždy s oporou v originále. Překladatelka ponechává i anglické výrazy, které hlavní hrdina občas používá, pokud to ovšem lze. V několika případech musí anglické výrazy substituovat, jelikož by pro českého čtenáře nemusely být pochopitelné, na rozdíl od čtenářů norského originálu, jelikož v Norsku je znalost anglických frází rozšířenější než v České republice. Například ponechává výraz *fuck Schengen* (s. 35), ale nahrazuje jiný anglický výraz *arty-farty* (s. 60) překládá jako *hogo fogo* (s. 49). Stejně tak jsou v češtině ponechána německá slova, když si hlavní hrdina představuje Rakousko: *Fiaker, Kapuziner, Grosser Brauner* apod. (s. 155).

V proudu myšlenek se objevují i citoslovce, která bývají v překladech překvapivě poměrně často velkým problémem, protože se překladatelé nechají ovlivnit zvukem původního cizího citoslovce, který pak napodobují v cílovém jazyce, a zapomínají na domácí výrazy. V tomto překladu se však s tímto problémem nesetkáváme a citoslovce jsou přeložena přirozenými domácími ekvivalenty (např. *víps*, s. 28 – *šup*, s. 24).

V celkovém pohledu tento překlad velmi věrně dokumentuje styl Erlenda Loea. Ačkoliv může v některých pasážích vyznít lehce neobratně kvůli přílišnému lpění na původní norské syntaxi, hlavní rysy díla jsou zachovány. České věty vyznívají stejně banálně jako ty norské, není viditelná snaha o jakési povýšení stylu tak, aby více vyhovoval zažitě představě o

literárním textu. Překladatelka se nesnažila čtenářům ulehčit práci a nechává je hledat ve spletitých myšlenkách hlavní postavy skutečný význam.

#### 5.2.5 Román Doppler

Tento román vyšel v roce 2004 jako Loeův čtvrtý román. Po „experimentu“ v předchozím díle *Fakta om Finland* se autor vrací ke svému typickému používání krátkých banálních vět a román rozděluje na jednotlivé kapitoly podle měsíců v roce. Hlavní postavou je Doppler, otec dvou dětí, který dosud žil spořádaný rodinný život, ale potom, co mu zemřel otec, a po nehodě, při které spadl z kola, se rozhodne odejít z domu a žít v lese za městem ve stanu. Tyto souvislosti se postupně odhalují během celého románu, který začíná scénou, ve které Doppler zabíjí losa. Maso z něj pak směňuje v obchodě za jiné potraviny. Jídlo chodí také krást do blízkého domu, ve kterém žije podobně asociální člověk jako on, ale nakonec se z nich stane cosi jako přátelé, pokud vůbec lze tento termín použít, protože Doppler jasně říká, že nemá rád lidi. Dopplerova manželka mu po nějakém čase oznámí, že spolu čekají třetí dítě a že očekává jeho návrat domů. Mezitím odjede s kamarádkou na výlet a Doppler se má postarat o děti. Mladšího syna Greguse vezme s sebou do stanu v lese, kde žije s mládětem zabitého losa, které od něj nechce odejít. Příběh má otevřený konec. Doppler se i přesto, že se mu právě narodil další syn, rozhodl, že bude s Gregusem putovat po lesích, protože nechce žít v pokrytecké a příliš „pilné“ společnosti.

I v tomto románu řeší Loe svoje typické téma existenciální krize. I Doppler najednou ztrácí přehled o tom, proč vlastně až dosud žil způsobem, jakým žil, přičemž velký podíl na této krizi má smrt jeho otce a Dopplerovo uvědomění, že ve skutečnosti nevěděl, jaký byl jeho otec člověk. Svůj problém však řeší absolutně sobecky, odejde od rodiny, ze zaměstnání a nezajímá ho, jak si s tím lidé okolo poradí, protože přece „lidi nemá rád“ (...) *at jeg ikke ønsker å treffe mennesker. De bryr meg imot. Mer og mer.* (s. 11)<sup>43</sup>. Děj románu není nikterak složitý. Vypráví o postupném učení se přežití v přírodě, během něhož hlavnímu hrdinovi nezačíná chybět rodina a krizi nepřekonává, ale jen se utvrzuje v pocitu, že společnost je pokrytecká a nikdy se do ní nechce vrátit. Tomuto „závažnému“ poznání však ubírá na důležitosti Dopplerova potřeba mít neustále v zásobě odtučněné mléko. Zde se znovu ukazuje Loeův nadhled a ironie. Během vyprávění popisuje nejružnější příhody a hlavně Dopplerovy myšlenky. I vážné dedukce jsou podané typickým loeovským naivním a humorným způsobem.

---

<sup>43</sup> Všechny příklady převzaty z románu Erlend Loe: *Doppler*. 2008. Oslo: Cappelen.

*Det er helt banalt. Som en Donaldvits. Et slag i hodet gjorde hele forskjellen. Jeg var opptatt av penger og disponerte min tid og mine evner ut ifra ønsket om å samle sammen flest mulig. Så faller jeg på sykkel og dunker hodet litt og vips så er jeg ikke lenger opptatt av penger. (s. 38)*

Román je členěn do kapitol podle jednotlivých měsíců v roce, které tak určují čas děje. Jednotlivé kapitoly jsou dále rozděleny na několik oddílů, kterými se vymezují jednotlivé události. V románu se vyskytují jak naprosto dětinské krátké věty, tak ale i dlouhá souvětí. Stejně jako v předchozích románech jsou delší souvětí následována krátkými údernými větami. Souvětí jsou nejčastěji připojena spojkami, aby tak byl lépe vytvořený pocit jakési dětinskosti, ve které musí být vše zdůvodněno, i když je argumentace často směšná. V mnoha případech je navíc ironie a humor podpořena tím, že Doppler často diskutuje s mládětem losa.

*(...) at min far var borte og for alltid ville være borte og at jeg aldri riktig hadde kjent ham og at jeg heller ikke hadde følt noe spesielt da min mor fortalte at han var død. (s. 28)*

Typický je i humor, kterého Loe dosahuje právě banalitou vyjadřování. Ačkoliv se v románu jedná o vážné problémy, popisovány jsou tak lehce, že čtenář začíná s Dopplerem soucítit, i přesto, že se chová naprosto nezodpovědně.

*Han var helt alene, min far. Han hadde min mor store deler av livet, men var allikevel alene. Og i de siste førti årene av sitt liv hadde han meg og mine søsken, men var ikke mindre alene av den grunn. (...) Kanskje har det vært noe der og kanskje ikke. Det er som med Schrödingers katt. (...) Og nå er han bare død. (s. 41-42)*

Zkratkovité vyjadřování je podpořeno i v pasáži, která připomíná jakýsi deník. Okolnosti a detaily nejsou důležité, pouze se popisuje daná událost.

*En typisk samtale med høyremannen forløper gjerne over flere dager og kan arte seg som følger:*

*Dag 1:... (s. 123)*

Takové vyjadřování je typické pro směr, který Loe reprezentuje. Problémy, o kterých by se v běžném světě muselo dlouze a složitě přemýšlet, vyjádří jakoby z pohledu dítěte. Román



v tomto stylu se pak pochopitelně lehčeji čte, avšak hrozí velké riziko, že tento záměr nebude pochopen a dílo bude označeno za příliš jednoduché na to, aby se mohlo nazývat literaturou.

Po jazykové stránce je román také minimalistický. Použito je standardní slovní zásoby, která je ozvláštněna i výrazy vulgárními (*helvetes, stappe den opp i ræva, kuken* apod.). V tomto textu se navíc přidávají odkazy na různé filmy a seriály. Dopplerova dcera je posedlá filmem *Pán prstenů* a učí se elfštinu a jeho malý syn sleduje zahraniční programy pro nejmenší děti (Teletubbies, Bořek stavitel apod.), o kterých se pak Dopplerovi zdá po pádu z kola. Tyto narážky a používání citací z těchto pořadů vyjadřuje Dopplerův odpor ke konzumnímu světu. Jazyk románu je stylizován jako přirozená mluvená řeč bez příkras a básnických pojmenování.

Zdrojem humoru je například odlišení řeči dcery, která je pilná a snaživá, tedy má vlastnosti, kterými Doppler pohrdá, a řeči Dopplera. Dcera se snaží mluvit důležitě a vážně, na rozdíl od svého otce, který se vyjadřuje dosti nezúčastněně.

*Hun sa at hun ikke kunne godta det og at dette bekreftet at avstanden mellom henne og meg var akkurat så stor som hun fryktet, eller, om mulig, til og med større. (...) Vi har sett en fortelling om det gode og det onde, sa min datter. Kjenner du ingenting i hjertet ditt? - Jo, for all del. Jeg har jo allerede sagt at det var spennende. (s. 30)*

#### 5.2.6 Český překlad románu *Doppler*

Český překlad pořídila opět Kateřina Křišťůfková a poprvé vyšel v roce 2007 jako v pořadí druhý román od Erlenda Loea v Čechách. Překladatelka se drží strategie, kterou představila již v překladu románu *Naivní. Super.*, a to je co možná nejvěrnější dodržování prvků předlohy, avšak samozřejmě za předpokladu, že přílišná věrnost není na překážku porozumění. Proto se u některých reálií objevují drobné vysvětlivky, jako například u jezera *Sognsvann* (s. 12), *obchod ICA* (s. 17)<sup>44</sup>. V případě názvů amerických, britských nebo jiným seriálů a postav z filmů jsou uvedeny oficiálně používané české ekvivalenty: *Byggmesteren Bob, lokomotivet Thomas* (s. 25) – *Bořek stavitel, mašinka Tomáš* (s. 21). Naopak jsou ponechány anglické výrazy, což při dnešním rozšíření znalosti angličtiny nepředstavuje pro čtenáře větší problém. *Story of my life*. (s. 11).

V překladu je respektováno původní dělení na kapitoly i jednotlivé odstavce. Překladatelka navíc důsledně kopíruje i pořadí a rozdělení jednotlivých vět a souvětí, takže je

---

<sup>44</sup> Zde je možné srovnat rozdílné překladatelské postupy Křišťůfkové a Juříčkové. Křišťůfková se snaží zachovat vše, včetně všech reálií. Juříčková oproti tomu postupuje opačným způsobem a norské reálie substituuje.

zachována důležitá gradace myšlenek, která je následně ukončena jednou krátkou údernou větou.

*Člověk může být pilný jako žák a student a později může být pilný v pracovním životě, v organizacích a ve spolcích, může být pilný partner a přítel a manžel, pilný rodič a spotřebitel, v podstatě neexistuje nic, co by nebylo možné dělat pilněji než jiní, člověk může pilně stárnout, může být pilně nemocný a může pilně zemřít, což bych já bezpochyby udělal, kdybych nespádl z kola a nepraštil se do hlavy. Jenže teď se to nestane. (s. 33)*

V této pasáži je možné poukázat na snahu překladatelky najít slova začínající nebo alespoň obsahující písmeno „p“, aby vytvořila podobně rytmickou alterující řadu, jaká byla v originále: (*flink forelder og forbruker, det fins faktisk* s. 40).

Často je dodržena i grafická podoba originálu, například několik krátkých vět, z nichž každá začíná na novém řádku, což společně s gradací významu zvyšuje jejich údernost, a je tedy dobře, že podoba zůstala zachována i v překladu.

*Jeg har gjort så mye.*

*Jeg har vært så flink.*

*Jeg har vært så satans flink. (s. 39)*

-

*Udělal jsem toho tolik.*

*Byl jsem pilný.*

*Byl jsem setsakra pilný. (s. 32)*

I na lexikální rovině je viditelná snaha co nejvíce se držet norského originálu. Použitá slova jsou slova běžně používaná, překladatelka se nesnaží oslnit svou slovní zásobou, ale zcela se podřizuje autorovi, což je v případě, že chce představit jeho styl, nutné. Překladatelka se nevyhýbá vulgarismům (např. *čurák*), pro něž má oporu v norském originálu. České vulgarismy mají obdobnou míru expresivity jako ty norské. Tato otázka je však často sporná, neboť v případě hodnocení expresivity vulgarismů jde vždy o hodnocení silně subjektivní.

Ačkoliv někdy může striktní kopírování norského originálu vést k poněkud zvláště znějícím formulacím, které mohou v textu dokonce rušit,

*(...) ležím spoutaný, jak se tomu bohužel říká, na Düsseldorfově podlaze v kuchyni, která je  
ostatně v provedení hnědé linoleum. (s. 43)*

celkově je překlad velmi zdařilý a velice věrně dokumentuje Loův autorský styl.

### 5.3 Styl Jona Fosseho

Styl Jona Fosseho se od dvou předchozích autorů liší v mnoha aspektech (méně podstatným rozdílem pro české překladatele je například to, že píše ve variantě nynorsk), a proto je nutné nejprve vysvětlit zařazení jeho děl do této práce. Jeho díla jsou o mnoho náročnější na čtení i porozumění, neboť se v nich musí hledat význam v jednotlivých obrazech, které Fosse vytváří lyrickým jazykem a neustálým opakováním. Styl jeho psaní na první pohled rozhodně nevypadá minimalisticky, natož pak naivně, jelikož ve svých románech téměř nepoužívá tečky na koncích vět, a celý text se tak může zdát nepřehledný a hutný. Podíváme-li se však na jeho romány (a nejen jich) blíže, zjistíme, že je složen z mnoha jednoduchých vět, které jsou navíc v textu mnohokrát opakovány. Právě opakování je jedním z charakteristických rysů Fosseho tvorby, kterým se zabývají literární vědci i kritici, a které bývá i častým námětem rozborů a analýz. Opakování v jeho románech zdůrazňuje tíživé pocity hlavních postav nebo jejich strach. Opakování slouží i k utváření jakýchsi cyklů, částí děje. Několikrát opakovaný výraz podporuje hloubku jednoho obrazu či myšlenky, a poté se děj odvíjí dále s opakováním jiného motivu. Díky opakování dostávají i prozaické texty určitý rytmus, kterým se autor snaží podpořit celkovou náladu textu (jako např. scéna s porodem v románu *Morgon og kveld*). Opakování je také používáno k umocnění pocitu, že se čtenář opravdu doslova probírá proudem myšlenek Fosseho postav. Jeho texty jsou díky tomu velmi poetické, často balancující na hranici skutečnosti a snu. Někteří odborníci však poukazují na fakt, že Fosseho neustálé opakování již hraničí s pouhou manýrou. „Med sin langsomme og repeterende fortellemåte skapte han en prosa som på sitt beste fungerte rytmisk suggererende og poetisk stemningsskapende, men som av og til kunne virke manieristisk.“ (Andersen, 2001:566). Ve Fosseho textech je také vyprávění spíše zredukované ve prospěch zachycení konkrétního stavu vědomí dané postavy. Sám Fosse k tomu říká: „[romanene er] meir utfalding av tilstandar enn utfalding av forteljningar.“<sup>45</sup> Ve svých dílech Fosse často zobrazuje prosté obyvatele západního Norska (obvyklou postavou jsou např. rybáři), kteří se soustředí na práci a zajištění obživy, jsou uzavřeni do sebe. Proto i dialogy v jeho románech bývají zkratkovité, často se opakující. I proto jsme díla Jona Fosseho zařadili do této práce, protože jeho výrazivo je střídmé a věty jsou úsporné, ač spojené v jeden dlouhý celek. Slova jsou přesně, promyšleně a rytmicky dávkována tak, aby umocňovala význam.

---

<sup>45</sup> Citace převzata z Beyera (1998: 376)

### 5.3.1 Román *Melancholia I, II*

Román *Melancholia I* vyšel v roce 1995, druhý díl pak o rok později. O obou románech pojednáme ve společné kapitole, neboť jsou úzce propojeny tématicky i po formální stránce. Román *Melancholia* je inspirována životem skutečné postavy, malíře Larse Herterviga, který žil v letech 1830-1902. První díl je rozdělen do tří částí. První se odehrává v Německu v roce 1853, kde je Hertervig na umělecké akademii a studuje u malíře Hanse Gudeho. Druhá se odehrává v psychiatrické léčebně v Oslu o tři roky později, kde se Hertervig léčí. Poslední část se odehrává v roce 1991 a sleduje myšlenky spisovatele, který chce napsat román o Hertervigovi. Všechny části spíše než děj sledují myšlenkové pochody Herterviga, respektive mladého spisovatele. Hertervigovy myšlenky jsou dosti chaotické, neustále žije v představách o věcech, které se nestaly a nestanou. V celé této části se střídají pouze dvě hlavní myšlenky. Jedna se týká Hertervigova malířského nadání, jelikož v ten den měl Hans Gude přijít zhodnotit jeho obraz, a druhá myšlenka patří mladé dceři jeho bytné, Heleně, o které si namlouvá, že je jeho milenka. Velmi často se proto opakují věty: *For eg kan male.* (s. 10)<sup>46</sup>, *mi kjære Helene, no er vi vel kjærestar* (s. 13). Hertervig není schopen zcela odlišit skutečnost od představ. Ve druhé části je Hertervig zpátky v Norsku zavřený na psychiatrické klinice, kde se radikalizují jeho názory na ženy a ostatní malíře. *Eg skal drepe alle kvinnene, seier eg.* (s. 196), *Ikkje alle malarar skal drepast, seier eg.* (s. 219). V této části Fosse pomocí neustálého opakování Hertervigových zmatených myšlenek ještě více podtrhuje fakt, že Hertervig trpí duševním onemocněním. Ve třetí, nejkratší části, jsou popsány myšlenky spisovatele Vidmeho, který řeší nejen to, jak začít psát román o Larsi Hertervigovi, ale především problémy týkající se víry, což je problematika prostupující oba dva díly románu *Melancholie*.

V románu *Melancholia II*, která se odehrává v roce 1902, je hlavní postavou fiktivní Hertervigova sestra Oline, která je stará a senilní a v podstatě čeká na smrt (*og no må vel snart den gode Gud vere henne nådig og la henne sleppe*). Ve svých myšlenkách se vrací k dětství a odhaluje tak další souvislosti Hertervigova života. Důležitou úlohu hraje v tomto románu víra. Lars Hertervig čelí posměškům kvůli tomu, že pochází z rodiny kvakerů. V druhém díle se pak prostřednictvím Olininých vzpomínek dozvídáme, že oba s bratrem řešili, zda se mají proti vůli otce, přesvědčeného kvakera, nechat pokřtít. Beyer (1998: 388) dokonce označuje problematiku víry v románu *Melancholia* za klíčovou otázku. „Begge [Hertervig a Vidme] er oppslukt av tanken på et indre lys (en sentral forestilling blant kvekerne) som de vil søke å gi plass til i sine verk. Dette lyset knyttes, som hos kvekerne, til

---

<sup>46</sup> Všechny příklady převzaty z Jon Fosse: *Melancholia*. 2004. Oslo: Det Norske Samlaget.

en forestilling om det guddommelige, og det er nettopp denne forrestillingen som utgjør kjernepunktet i romanen.“

V obou dílech románu není dějová linka nijak významná. Hlavní důraz je kladen na vykreslení neuspořádané změti myšlenek, ať již samotného Herterviga nebo jeho sestry. První díl je „vyprávěn“ z perspektivy Herterviga, avšak v několika pasážích se objevuje hlas vypravěče, či spíše o sobě Hertervig náhle začne mluvit ve třetí osobě, jakýmsi způsobem se pozoruje očima někoho jiného. V druhém díle se úhel vyprávění také mění. Když Oline hovoří o současnosti, mluví o sobě ve třetí osobě (*ho Oline*), což podporuje dojem, že její vnímání je již zkresleno stářím a zapomnětlivostí. Ve vzpomínkách na dětství a na Larse jsou ovšem události popisovány samotnou Oline v první osobě. Beyer (1998: 387) dokonce pro chaotické vyprávění z úhlu pohledu choromyslné a senilní postavy román *Melancholia* přirovnává ke slavnému Faulknerově románu *Hluk a vřava*. V obou dílech se vyskytuje přímá řeč. Jednotlivé promluvy jsou většinou krátké a často se opakující, odráží se v nich Hertervigovo zmatení. Uvozovacím slovesem je vždy jednoduché *seier* bez jakéhokoli doplnění adverbium.

*Du kan ikkje male, seier eg.*

*Du har alt sagt det, seier han.*

*Kva seier du? seier serveringsjenta.*

*Han har tatt pipa mi, seier eg. (s. 65)*

Nejviditelnějším a také nejdůležitějším prvkem autorova stylu (nejen) v tomto románu je časté opakování jednotlivých úseků textu. V románu *Melancholia* neustálé opakování jen nepatrně pozměněných frází vytváří věrný obraz neustálého zmateného víření několika málo myšlenek. Neustálé opakování slouží i jako prostředek zintenzivnění pocitu úzkosti hlavního hrdiny.

*eg ligg på senga, kledd i den lilla fløyelsdressen min, den fine fine dressen min og eg vil ikkje treffe Hans Gude (...) Eg vil ikkje treffe Hans Gude. For eg kan male. Og Gude kan male. Og Tidemann kan male. Eg kan male. Ingen kan male slik som meg, berre Gude. Og så Tidemann. Og i dag skal Gude sjå på билетet mitt, men då skal eg ikkje vere der, då skal eg ligge på senga mi og sjå framfor meg, mot vindauget, eg vil berre ligge på senga i den lilla dressen min, den fine fine dressen, eg vil berre ligge og lytte til lydane frå gata. (s. 7)*

Opakování jednotlivých slov je též nástrojem k ustavení rytmu celého textu. Fosseho prozaické texty oplývají nebývalou rytmičností a melodií.

*Helene! seier eg.*

*Og eg veit at der er første gongen eg seier namnet ditt til deg, mange gonger har er sagt det for meg sjølv, om igjen og om igjen har eg sagt namnet ditt for meg sjølv, Helene, Helene, Helene, har eg sagt, men aldri har eg sagt det til deg, aldri til noko ana menneske, heller. Og no seier eg namnet ditt, og då må eg vel seie namnet ditt mange gonger.*

*Helene, Helene, seier eg. (s. 19)*

Ač je Fosseho styl velmi úsporný, a jak vidno na předchozích příkladech používá poměrně málo různých slov, daří se mu vykreslit detailní obrazy, které jsou i díky opakování velmi sugestivní.

*Eg ser pipa mi ligge i oskebegeret på nattbordet og eg tar pipa mi, eg legg handa med pipa ned på magen min. Eg ser mot vindauget og der, framfor vindauget, har du mi kjære Helene stått og løyst håret ditt og så fall håret ditt laust ned, håret ditt strøymde nedover skuldrene dine, der du stod, i den kvite kjolen din medan håret ditt strøymende så lett nedover skuldrene dine. (s.28- 29)*

Zaměření se na detaily např. pohybů těla v kombinaci s krátkými opakujícími se větami navozují atmosféru napjatého až nepříjemného ticha, ač v hlavách hlavních postav myšlenky divoce víří. V následující pasáži je ticho vyjádřeno i explicitně.

*Eg skal la meg døype og konfirmere, seier Lars.*

*Og ho Oline òg, seier han.*

*Eg ser mot far, han blir sitjande og sjå ned mot hendene han held falda i fanget. Og far seier ikkje noko. Han lèt at auga. Far sitt med hendene falda i fanget og han seier ikkje eit ord. Far sit med attlatne auge. Far seier ikkje noko I døra står han Lars og heller ikkje han seier noko. Eg seier ikkje noko. Og eg lèt att auga, og eg faldar hendene i fanget. Og så kjem han Lars og set seg ned attmed meg og heller ikkje han seier noko, og så sit vi der, far, han Lars og eg. Vi sit i stillheit. Vi sit lenge. Til sist reiser far seg. (s. 73, druhý díl)*

V textu románu se střídají delší souvětí s krátkými větami, které zdůrazňují dané aspekty, například Hertervigovu zmatenost a jakousi neschopnost se vyjádřit a zároveň naléhavou atmosféru. Často jsou v popisech jednotlivé výrazy jen přiřazeny vedle sebe bez spojek a pomalu rozvíjí a doplňují obraz.

*Og Lars frå Hattarvågen stod der, i den lilla dressen sin, av fløyel, han, Lars frå Hattrvågen, stod med armane sine hengande rett ned... (s. 11)*

*(...) mi kjære Helene står utanfor malarverkstaden, mi kjære Helene frå Düsseldorf, frå Jägerhofstrasse, mi kjære Helene står bak meg i den kvite kjolen... (s. 70)*

*Kva er det du vil seie til meg? Helene? Eg spør etter deg, Helene. Kan du ikkje seie noko til meg? Kvar er du? Seie noko til meg? Og no kjem røysta hennar til meg? Kan eg ikkje høyra røysta di, Helene? (s. 88-89)*

I jednotlivé věty v delších souvětích jsou spíše kratší, navíc se celé či jejich části opakují. Proto mají i tak jednoduché věty tak silný vliv na celkovou náladu a rytmus textu.

*Og Helene går nok der og gjer seg til for mennene, ho ser på mennene med store blåe auge, ho ser på mennene med den litt opne munnen sin, ho står framfor mennene med den kvite kjolebrystet sitt så stramt over brysta sine. (s. 239)*

V druhém díle jsou souvětí delší, jednotlivé obrazy se častěji opakují, což přispívá k vykreslení Oline jako zmatené, senilní staré ženy. Specifickým rysem jsou začátky nových pasáží po přímé řeči s malým písmenem. V tomto díle je také v dlouhých pasážích často používaná věta *tenkjer Oline*, která slouží jako vsuvka v dlouhém monotónním výčtu myšlenek, díky které čtenář opět zpozorní a ujistí se, že stále sleduje Olininy myšlenky. A samozřejmě její pravidelné opakování přispívá i k rytmičnosti textu.

*(...) tenkjer ho Oline, det gjorde ho, ja, tenkjer ho Oline, og no pressar det stygt på, no må det ikkje komme noko, i alle fall ikkje der bak, skal det komme noko må det komme der framme, der bak må det i alle fall ikkje komme noko, og det kjem vel ikkje noko? skjer det noko der*



*nede? tenkjer ho Oline, og at det skulle ende slik med henne, tenkjer ho Oline...* (s. 60, druhý díl) "

Lexikum je spíše neutrální, v druhé části prvního dílu se objevují i výrazy kolokviální (*hore, fitte, kuk*). Jak již bylo řečeno rozsah slovní zásoby je v tomto románu dosti omezen. Poetičnosti celého románu není dosahováno používáním básnických epitet a vzletných výrazů, nýbrž rytmickým opakováním zcela obyčejných slov, kterými vytváří snové obrazy, jako sám malíř Hertervig. Zajímavé je používání osobních zájmen před vlastními jmény ve druhém díle *Melancholia II*.

*Håret som fall nedover skuldrene hennar. Det lyse bølgyande håret. Og så ein smil over munnen hennar. Og så auga hennar, som åpna seg mot han. Og frå auga hennar kom det sterkaste lys han nokon gong har sett. Lyset frå auga hennar. Aldri hadde han vel sett eit slikt lys.* (s. 11)

*(...) og så går ho Oline attmed han Svein fiskar...* (s. 87, druhý díl)

### 5.3.2 Překlad románu *Melancholia I, II*

Překlad prvního dílu *Melancholie I* vyšel v roce 2007, druhý díl *Melancholie II* pak o dva o roky později. Oba díly přeložila Barbora Závodská - Grečnerová. První díl románu byl první Fosseho román, který vyšel česky, a zřejmě i proto považovala překladatelka za důležité připojit poznámku o Fosseho typickém stylu. Tato skutečnost již sama o sobě naznačuje, že koncepcí překladatelky bylo ukázat českému čtenáři nový styl a způsob psaní. Překladatelka ve své poznámce vysvětluje podstatu častého opakování: „Nezaměnitelným znakem všech textů Jona Fosseho je až manické opakování. Román *Melancholie* je postaven na opakování slov, vět i celých pasáží.“ O koncepci co nejvěrnějšího převedení originálu svědčí i způsob, jakým překladatelka zachází s reáliemi. V obou dílech románu zachovává norské názvy, které v případě potřeby doplní nenápadnou vnitřní vysvětlivkou (*psychiatrická léčebna v Gaustadu, nemocnice v Austpål*). V původní podobě jsou ponechána i jména postav (kromě drobné změny z *Helene* na *Helena*).

Překladatelka se skutečně snaží velmi věrně kopírovat opakování pasáží a na stejných místech jako v originále i danou informaci obměňovat. V některých pasážích je fráze obměněna způsobem, že z ní vypadne určité slovo, které se však v originále opakuje v obou

verzích dané fráze. Zdánlivě se jedná o maličkost, avšak pokud by byl tento postup použit vícekrát, mohlo by dojít k oslabení nejvýraznějšího formálního rysu celého románu.

*Eg ligg på senga. (...) Eg vil berre bli liggande på senga (s. 7) – Ležím na posteli. (...) Zůstanu tu ležet. (s. 7)<sup>47</sup>*

V originále napomáhá rytmičnosti například i stejný začátek vět. Často se jedná o zájmeno „eg“. Tohoto prostředku se bohužel v češtině využít nedá, neboť zájmeno „on“ na začátku věty značí často příznakové a expresivnější vyjádření. Fosse často na začátku vět opakuje i spojku „og“. Tento rys by již mohl být převeden, avšak v některých pasážích českého textu se tak nepochopitelně nestalo.

*Og Hans Gude kjem til å spørje kvifor eg går og ber på koffertane mine, kvar eg har tenkt meg, kjem han til å spørje. Og det er jo sikkert han, sjølvaste Hans Gude, som har skaffa meg hybelen min, hybelen der eg ikkje lenger får bu. Og Hans Gude kjenner nok også Hans Gabriel Buchholdt Sundt. Og Hans Gude kjem nok til å fortelje til Hans Gabriel Buchholdt Sundt at eg ikkje lenger får bu på hybelen Hans Gude sjølv hadde skaffa meg. Og Hans Gude likte sikkert ikkje... (s. 133) – A Hans Gude se mě zeptá, proč nesu kufry, kam jedu, na to se mě jistě zeptá. Jistě to byl on, Hans Gude, kdo mi našel podnájem, podnájem, ve kterém už nesmím bydlet. A Hans Gude jistě zná Hanse Gabriela Buchholdta Sundta. Hans Gude mu jistě řekne, že už nebydlím v pronájmu, který mi sám našel. Hansi Gudemu se jistě nelíbil... (s. 117-118)*

Zcela totožnému opakování slov brání v češtině například i skloňování, kvůli kterému se slova opakují s jinou koncovkou, na rozdíl od norštiny, kde jsou opakující se tvary totožné. Ve většině případů se ale překladatelka drží originálu a používá opakování se stejnými jemnými nuancemi jako autor originálu. Tato tendence je patrnější ve druhém díle.

*Og eg ser mot biletet av fjella heime og båten vår og eg kan vel sjå at biletet liknar mykje på han Lars når han er slik, visst liknar det på fjella heime og båten vår, men elles liknar det vel mest på han Lars når han er slik som han av og til er. (s. 37, druhý díl) – Podívám se na obrázek, na kterém jsou hory okolo domu a naše loď, a vidím, že se podobá Larsovi, když má*

<sup>47</sup> Všechny české příklady převzaty z Jon Fosse: *Melancholie I.* přeložila Barbora Závodská. 2007. Praha: Dauphin.

*tu svou náladu, samozřejmě jsou na něm hory a loď, přesto je podobný Larsovi, když mívá tu svou náladu.* (s. 53)<sup>48</sup>

Nemožnost opakování stejného zájmena na začátcích vět řeší překladatelka, mimo jiné, i tím, že používá stejné sloveso, a pokud to není z důvodu přirozenosti jazyka možné, používá slova odvozená od stejného základu nebo slova, ve kterých se objevují stejné hlásky, čímž dosahuje srovnatelného rytmického efektu jako originál.

*Dívám se ke dveřím. Vidím, že se klika pohnula dolů. Dívám se na dveře. Vidím, jak se otevírají. Vidím, jak se ke mně otevírají. Ve dveřích vidím černé šaty. Dveře se otevrou ještě víc, vidím tlusté břicho tvého strýce. Vidím, jak se břicho rýsuje pod vestou. Podívám se dolů na jeho černé kalhoty. Zvednu oči, vidím jeho černé vousy. Vidím jeho černé oči. Tvůj strýc stojí ve dveřích. Tvůj strýc se na mě podívá. Vidím, že vrtí hlavou.* (s. 29)<sup>49</sup>

Dodržena je i délka jednotlivých souvětí i krátké kontrastní věty mezi nimi. V druhém díle překladatelka kopíruje i používání malého písmene na začátku nové věty po přímé řeči, aby text stále plynul jako tok myšlenek. Rytmičnosti druhého dílu napomáhá i v češtině časté opakování věty *myslí si Oline*. Věrným dodržováním střídání delších souvětí a kratších vět je i v češtině vytvořena podobná podmanivá atmosféra, ticho, které v jednotlivých detailně popsanych chvílích nastává. K tomu přispívá i jakési strohé popisování činností.

*Půjdu ke skříni, vezmu si kabát. Vidím, že černý pan Winkelmann stojí ve dveřích. Už nikdy neuvidím Helenu. Otevřu skříň, vytáhnu kabát a držím ho před sebou. Nesu kabát ke kufru. Podívám se k oknu, za oknem vidím zelené topoly. Topoly až do nebe. A pan Winckelmann se na mě dívá, jeho černé oči na mě zírají a zírají, nad černými vousy. Černé oči pana Winckelmann. Položím kabát do kufru, na špinavé a čisté spodní prádlo. Uchopím víko kufru, zavřu ho.* (s. 113)

Překladatelka se snaží, stejně jako autor, používat neutrální, obyčejná slova z každodenně používané slovní zásoby, která však díky opakování a správnému spojování zní neobyčejně poeticky. V části prvního dílu, která se odehrává v psychiatrické léčebně v Gaustadu, jsou funkčními ekvivalenty nahrazeny norské kolokvialismy a vulgarismy (*děvky*, *kozy* apod.). Fosseho neobvyklé používání osobních zájmen před jménem v druhém díle

<sup>48</sup> Všechny příklady převzaty z Jon Fosse: *Melancholie II*, přeložila Barbora Grečnerová. 2009. Praha: Dauphin.

<sup>49</sup> V norštině všechny věty kromě jedné začínají slovem „eg“ (viz. s. 32).

románu není do češtiny kopírováno, jelikož by tento postup mohl v češtině znít až příliš nepřirozeně a rušivě, ač je to jeden z rysů originálu. Přes ztrátu tohoto prvku se ale druhém díle neztrácí rozdíl mezi současností a Olininými vzpomínkami.

### 5.3.3 Román *Morgon og kveld*

Tento román byl napsán v roce 2000 a jeho název je vlastně metaforickým vyjádřením tématu. Román sleduje život rybáře Johannese od jeho narození až po smrt. V první části se Fosse snaží, například i nápodobou zvuků, popsat pocity právě narozeného Johannese. První část příběhu končí jen několik okamžiků po Johannesově narození, kdy otec odchází pro starší dceru a nechává matku Johannese odpočívat. Na začátku druhé části již vystupuje Johannes jako starý vdovec, kterému se jen těžce vstává z postele. Vše mu jde překvapivě lehčeji než obvykle. Zanedlouho se začínají dít neobvyklé věci, potkává svého dávno zemřelého kamaráda Petra, vracejí se mu vzpomínky na mládí, kdy se seznámil se svou ženou. Čtenáři tak pomalu dochází, že je Johannes mrtvý a vyprávění z Johannesovy perspektivy se prolíná s myšlenkami jeho nejmladší dcery, která jde se strachem navštívit svého otce, který se celý den nezval, a nachází ho ležet mrtvého v posteli. Působivým momentem je jakési protnutí života a smrti, když se Signe „potká“ s již zemřelým Johannesem na cestě k jeho domu.

*og Signe kjem gåande rett imot han og så går ho inn i han og Signe gjekk rett igjennom han og han merka varmen hennar (...) det kom jo noko imot henne, ho såg det jo tydeleg og ho prøvde å gå til sides, komme seg bort, men det nytta jo ikkje, det kom jo likevel rett imot henne og så, og så måtte ho vel berre gå og så gjekk ho rett igjennom det og det var så kaldt, men ikkje vondt på noko vis, berre kaldt og hjelpelaust... (s. 98-99)<sup>50</sup>*

Dějová linka románu není příliš silná, hlavní důraz je kladen na vyjádření pocitů a myšlenek hlavní postavy. V textu se objevuje vypravěč, který pouze komentuje a nic nenaznačuje předem. Velmi výrazným prvkem je neustále vypravěčovo upozorňování na fakt, že vše jsou pouze myšlenky dané postavy (*tenkjer Johannes, tenkjer Signe*), což vytváří atmosféru ticha, hlavně v druhé části. Naopak v první části se autor snaží vykreslit hluk. Dialogy jsou většinou velmi strohé a prázdné, umocňující bezvýchodnost situace a bezradnost ale i klid, a navíc dokreslují povahu postav, které se vyjadřují stručně a jasně, mluví věcně a bez emocí, ač mezi řádky lze z celého románu lze, že například vztah mezi Johannesem a Peterem je velmi hluboký.

---

<sup>50</sup> Všechny příklady převzaty z: Jon Fosse: *Morgon og kveld*. 2006. Oslo: Det Norske Samlaget.

*Ja det var no godt, seier Erna*  
*No får vi komme oss i hus, seier ho*  
*Vi får se, seier Johannes*  
*Ja det får vi jammen, seier ho (s. 92)*

*Du tar deg ein røyk, seier han*  
*Eg gjer så, seier Signe*  
*Ja han er død, ja, seier legen*  
*Han har sovna roleg og fredeleg inn, seier han*  
*Det må ha skjedd i natt eller kanskje i dag tidleg, seier han*  
*I dag tidleg ja, seier Signe (s. 109)*

Opět se setkáváme s typickým Fosseho (ne)používáním interpunkce. Věty nejsou ukončeny tečkou. Po přímé řeči text pokračuje na novém řádku avšak s malým písmenem na začátku. Souvětí jsou dlouhá, výjimkou není délka souvětí přes celou stránku. Tato forma odráží a zároveň posiluje fakt, že se jedná o proud myšlenek. Tok vědomí je velmi často přerušován uvozovací větou *tenkjer Johannes*, což přispívá k logickému i rytmickému rozdělení na kratší úseky.

Rytmus je důležitou součástí tohoto románu, ve kterém nalezneme dokonce pokus o slovní nápodobu zvuků.

*(...) og det pressar mot hovudet hans og mørkret er ikkje lenger raudt og mjukt og alle lydane og den jamne dunking a a da da a a da a og a å så a e a e a brusing a susing a den gamle elva og vogging i a e a i e a e... (s. 15)*

K jakémusi pravidelnému rytmu textu přispívá i Fosseho tradiční opakování, i když v tomto románu je méně nápadné. Pravidelnosti se dosahuje například opakováním stejným gramatických struktur.

*og Olai og Marta ligg der og stryk og stryk vesle Johannes (...) der Marta ligg og vesle Johannes skrik og skrik... (s. 20)*

*og han legg brødet på skjerebrettet og tar brødkniven og skjer seg så ei brødskiye og så tar han godt med smør på brødskiye og skjer seg så med kniven ei god snei brunost (s. 33)*

Stavba vět a věcnost jazyka podporuje vykreslení povahy Johannese, který jako rybář bral celý život věci tak, jak přicházely, nad ničím se příliš nezamýšlel a život příliš neanalyzoval.

Po lexikální stránce text neoplývá květnatostí vyjadřování. Jazyk je spíše úsporný, jsou použita neutrální slova, navíc jsou často tatáž slova a spojení opakována. Ačkoliv se v textu vyskytují dlouhé popisy činnosti hlavního hrdiny, nejsou ani v těchto pasážích užity složité, či snad odborné výrazy. Jazyk románu přispívá k vykreslení postav a celkového charakteru místa, na kterém žijí. Charakteristické je jakési bodré, lidové vyjadřování, avšak nikoliv vulgární, jazyk je spíše mluvený než literární. Fosse tak věrně napodobuje vesnického rybáře, jehož jedinou starostí vždy bylo uživit rybolovem početnou rodinu. Tento dojem umocňují některé gramatické konstrukce, například dvě adjektiva spojená spojkou „og“ nebo některá jiná slovní spojení.

*Jau, jau, seier Olai* (s. 8)

*men så begynte jo magen hennar Marta å vekse...* (s.11)

*ein tjukk og god røyk* (s. 31)

*kvitt og fint står huset der* (s. 41)

*den gamle gode dunkinga* (s. 86)

Úspornost tohoto románu spočívá v dokonale promyšlené kompozici, která zahrnuje malé množství slov, navíc slov zcela běžných, bezpříznakových, a ve které je více informací zamlčeno než vyjádřeno, což umocňuje náladu celého díla.

#### 5.3.4 Překlad románu *Morgon og kveld*

Český překlad Ondřeje Vimra vyšel v roce 2007 pod názvem *Ráno a večer*. Styl Jona Fosseho je natolik specifický (především pro v próze až nevídanou rytmičnost), že pokus tento styl zásadnějším způsobem měnit a dělat přijatelnějším pro českého čtenáře zvyklého spíše na klasické vyprávění, by nutně zapříčinil posun celého významu textu. Forma a obsah jsou v tomto románu svázány velmi úzce.

Překladatel proto zachovává dlouhá souvětí i neobvyklou interpunkci, tedy především nepoužívání teček na koncích vět či malé písmeno na začátku nové věty po předchozí otázce. Jinak jsou samozřejmě dodržována česká pravidla, například psaní čárek mezi větami v souvětí, bez nichž by text byl zcela nepřehledný. Dlouhá souvětí jsou tedy podle originálu

dělena na kratší věty, které se také často opakují. Překladatel se snaží zachovávat i rytmické paralelní struktury stejné jako v originále.

(...) *for Gud finst ja, men langt langt borte og heilt heilt nære...* (s. 13) - (...) *že Bůh existuje jen je úplně úplně daleko a úplně úplně blízko...* (s. 11)<sup>51</sup>

I přímé řeči jsou po vzoru originálu ponechány bez jakéhokoli grafického oddělení, avšak důležitější je zachování prostých, neemotivních výpovědí, zvláště pak používání neexpresivních uvozovacích sloves, což pomáhá navodit celkový nevzrušený tón jazyka.

*Taky si zapálíš, Johannesi, řekne Petr*  
*a Johannes si začne cigaretu balit*  
*To víš, řekne Johannes*  
*Jo, člověk cestou musí taky trochu vydechnout, řekne Petr*  
*Moje řeč, řekne Johannes* (s. 34)

Překladatel se rovněž snaží i v češtině vytvořit rytmus a pravidelnost textu. Dodržuje proto velmi časté přerušení toku myšlenek větou *pomyslel si Johannes*, což stejně jako v originále napomáhá rozdělení dlouhých segmentů textu a také jako neustálé upozorňování na fakt, že vše probíhá v Johannesově mysli. K pravidelnosti a rytmičnosti textu v norštině slouží i opakování spojky „og“ v popisech činností. V češtině jsou však jednotlivé výrazy ve výčtech pouze kladeny vedle sebe bez spojovacího výrazu.

(...) *og så var det buksa og han tar buksa og han set seg ned igjen på sengekanten og han bøyer seg framover og han får den eine foten inn i buksebeinet der den skal vere og så den andre foten der den skal vere og i dag verken slitt eller verkjer det når han bøyer seg ned og Johannes reiser seg opp og står og det så lett som berre det...* (s. 29) – *a pak kalhoty, vezme kalhoty, posadí se na pelest, předkloní se a jednu nohu strčí do nohavice, zrovna tam, kam patří, a pak druhou nohu tam, kam patří, a dneska se sehne a vůbec ho to nebolí a Johannes se postaví a stojí a to všechno úplně snadno...* (s. 19)

V češtině je spojení pouze čárkou ve výčtech chápáno jako pravidelné samo o sobě, navíc v tomto případě rytmus navíc umocňuje opakující se hláska „p“. Co v tomto úseku rozbíjí

<sup>51</sup> Všechny české příklady převzaty z Jon Fosse: *Ráno a večer*. Překlad Ondřej Vimr. 2007. Příbram: Pistorius & Olšanská.

pravidelnost je zbytečné slovo *zrovna*, neboť je tím porušeno opakování zcela totožného výrazu.

Spojení dvou stejných sloves spojkou „a“ je konstrukce, kterou naopak překladatel kopíruje poměrně často. U norských konstrukcí typu *gjøre og gjøre* se často upozorňuje na fakt, že zdůrazňují trvání děje, což se v češtině vyjadřuje jinými prostředky (například slova *pořád*, *stále* apod.) V tomto překladu, kde se mnoho stejných slov opakuje, je však přepsání této konstrukce do češtiny adekvátním prostředkem k zachování stylu.

*a saje a saje* (s. 13)

*křičí a křičí* (s. 15)

Nápodoba zvuků je v češtině o něco expresivnější než v originále.

*rytmicky tep á á ta ta á á á ta á a á ú tó ó é á é á brbl á bubl á stará řeka a houpá sé á é í é á  
é voda á é a é ú á...* (s. 12)

Na lexikální rovině se snaží český překladatel docílit efektu mluvené řeči, snaží se o jakousi bodrou vesnickou mluvu. Toho dosahuje buď jednotlivými krátkými slovy nebo celými spojeními. Čeština dotváří atmosféru románu a hlavně pak hlavní postavu.

*když chce horkou vodu, tak ji má mít* (s. 7)

*můj ty světe* (s. 15)

*a to teda nechápe* (s. 61)

### 5.3.5 Román *Andvake*

Tento román, nebo spíše „vyprávění“ jak toto dílo sám Fosse pojmenovává, vyšel v roce 2007. Jedná se o krátký příběh dvou mladých lidí, kteří právě přijeli do Bergenu (tehdy Bjørgvinu) a shání střechu nad hlavou. Asle a Alida opustili rodnou vesnici, kde již pro ně jako nesezdaný pár očekávající potomka nebylo místo. Asleho rodiče zemřeli a Alidina matka je u sebe doma nechce nechat. Vydávají se proto společně lodíkou do velkého města, kde, jak doufají, se pro ně určitě najde místo. Avšak již hodiny bloudí ulicemi města a nikdo jim pokoj nechce pronajmout. Putování Asleho a Alidy je možné chápat jako aluzi na biblický příběh Marie a Josefa.<sup>52</sup> Alida ve vysokém stupni těhotenství je vyčerpaná a má strach, stejně jako Asle, který se ale snaží zůstat silný. Nakonec Asleho zoufalství dovede až k tomu, že se vnutí

---

<sup>52</sup> Na častou inspiraci a parafrázování Bible poukazuje např. Beyer (1998: 374).



do domu jedné staré ženě, poté se jí Asle zbaví a zůstávají bydlet v jejím domě. Příběh končí narozením jejich syna Sigvalda.

Ve vyprávění se mísí rozhovor Asleho a Alidy s jejich sny a vzpomínkami, či spíše halucinacemi z únavy, prochladnutí a hladu. Z jejich vzpomínek se čtenář dozvídá, jak se seznámili, o jejich rodinných poměrech a jak se dostali do současné situace, kdy marně bloudí ulicemi města „se dvěma ranci se vším, co mají“. Právě výraz *to byltar med alt det dei atte* (např. s. 7)<sup>53</sup> je jedním z těch, které se v textu velmi často opakují. Podobně jako například výrazy *å gå kringom i gatene* (s. 7), *det er jo seinhaustes, det er mørkt og kaldt* (s. 14), *noko hus å leiga* (s. 36) nebo *eg er trøytt* (s. 37). Opakováním těchto výrazů v různých lehce obměněných podobách přispívá k vykreslení ponuré atmosféry a beznaděje, kterou Asle a Alida začínají pociťovat. Zároveň je však v textu přítomná i naděje - Alse Alidu uklidňuje, že všechno bude v pořádku, ale hlavní nadějí je dítě, které se má narodit, a kvůli němuž jsou schopni udělat cokoli. *trøysta seg med å tenkja på barnet som om ikkje så lenge skulle bli fødd* (s. 9).

Děj je spíše potlačen a v popředí vypravěčova zájmu je vykreslení stavu mysli obou mladých lidí. V naprostém psychickém i fyzickém vyčerpání se dostávají do stavu jakéhosi polospanku vestoje, ve kterém sní o minulosti, o svých rodičích nebo o moři.

*Asle er så trøytt (...) han kan ikkje sova no, men han lèt att augo og så ser han at fjorden i dag er stille og blenkjande blå, og havet der ute er blenkjande blått, og båten ligg der... (s. 39-40)*

Syntakticky je text složen z velmi dlouhých souvětí. Zajímavým rysem Fosseho tvorby je již zmiňovaná interpunkce. Pouze minimálně používá tečky na koncích vět. Tato souvětí jsou však tvořena krátkými a jednoduchými větami, které se navíc s různými obměnami velmi často opakují.

*(...) og far Sigvald sa at var det slik, at han var spelemann og spelemann skulle vera, så fekk det vera slik, han var jo alt så god til å spela vorten, at han, om det sjølve spelet gjaldt, var for fullboren spelemann å rekna... (s. 41)*

I dialogy jsou velmi jednoduché, žádná postava není příliš hovorná, což jen podporuje obraz zoufalé situace, ve které se nacházejí. Mluví spolu věcně a krátce. K jakési

---

<sup>53</sup> Všechny příklady převzaty z Jon Fosse: *Andvake*. 2007. Oslo: Det norske samlaget.

odevzdanosti, která je z rozhovorů cítit, přispívá i monotónní opakování uvozovacího slovesa *seier*.

*Og så, seier Asle*

*Ja, seier Alida*

*Og så må eg gå ut att og spørja etter arbeid, for inntekt det må me jo ha, seier han*

*Du vil spørja etter arbeid, seier Alida*

*Ja, seier Asle (s. 34)*

Ani po lexikální stránce není text příliš bohatý. Autor používá obyčejná slova, která pomáhají vytvořit obraz dvou obyčejných lidí. Jazyk je strohý, zcela věcný, oproštěný od nadbytečných slov nebo obrazného vyjadřování.

*Eg skulle ha drepe han, seier Asle*

*Ikkje seia slikt, seier Alida*

*også går Asle bort og set seg ned attmed Alida der på benken*

*Eg slår han i hel, seier Asle*

*Nei nei, seier Alida*

*Det er berre slik, det er nokon som eig, og nokon som ikkje eig, seier ho (s. 14)*

Strohost výraziva, které je popisné, nic nevysvětluje ani nepřikrášluje, přispívá k ponuré náladě celého textu. Zvláštností je jistá snaha o archaizaci textu, aby moderní jazyk nekontrastoval s dobou, ve které se příběh odehrává. Již samotné staré jméno města Bergen navozuje atmosféru. O archaičtější vyjadřování se Fosse snaží například i obměnou tradičního slovosledu (např. *om det sjøve spelet gjaldt*, s. 41).<sup>54</sup>

### 5.3.6 Překlad románu *Andvake*

Český překlad vyšel v roce 2009 pod názvem *Mámení*, který sice není zcela přesným překladem původního názvu, ovšem vzhledem k obsahu a ztvárnění románu je poměrně vhodný. Román přeložil opět Ondřej Vimr. Před tímto „vyprávěním“ již vyšlo česky několik Fosseho děl prozaických i dramatických a čtenáři tak již mohli jeho osobitý styl znát a být připraveni na složitý, obtížně interpretovatelný text. Fosseho texty založené více na rytmickém opakování než na poutavém ději by při jakékoliv snaze o „počeštění“ ztratily

<sup>54</sup> Viz. práce E. Brunstada: *Arkaismar i nynorsken*. 2001. Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab. [online] Dostupné z: [http://uib.academia.edu/EndreBrunstad/Papers/1016505/Arkaismar\\_i\\_nynorsken](http://uib.academia.edu/EndreBrunstad/Papers/1016505/Arkaismar_i_nynorsken)

veškerý smysl. Fosseho romány jsou navíc nejspíše určeny pro jiný typ publika než například romány Loeovy, takže by jakákoli snaha o pozměňování a zlogičťování textu mohla být odmítnuta.

Překladatel zachovává netradiční grafickou podobu originálu. Stejně jako v norštině i české věty nejsou zakončeny tečkou a na následujícím řádku může nová věta začínat malým písmenem.

*Jsem tak unavená, řekne Alida  
a oba se zastaví a Asle pohlédne na Alidu...* (s. 10)<sup>55</sup>

Délka souvětí je ponechána, aby vytvářela dojem proudu myšlenek. Stejně tak podobně jako v originále fungují krátké věty mezi souvětími, které patří vypravěčovi a posunují děj.

Na překladu je patrná snaha vytvořit i v českém textu určitý rytmus, avšak vzhledem k rozdílnosti obou jazyků je rytmus v norském originále patrnější. Například následující rozhovor matky s Alidu má téměř veršovanou podobu. Nejviditelnějším rysem je monotónní opakování stejné uvozovací věty. Dále se často opakují hlásky /deg-eg-leg/ a /du-ho/.

*Nei du, seier ho  
Nei du er ikkje til å tru, seier ho  
Er det så langt med deg kome, du stel, seier ho  
Eg skal ta deg, eg, seier ho  
Du stel frå di eiga mor, seier ho  
At det er mogleg, seier ho  
Du vart nett som far din, du, seier ho  
Pakk som han, seier ho (s. 26-27)*

V češtině je zachována stejná neutrální a monotónní uvozovací věta, což jistě není samozřejmé, neboť v češtině často (a v některých případech je toho třeba) dochází k obměňování synonymních uvozovacích sloves. Druhým důvodem je dodržení epifory stejně jako v originále. Překladatel dodržuje i stejná počáteční slova v prvních dvou replikách. Rytmus v češtině je však o poznání méně pravidelný.

---

<sup>55</sup> Všechny české příklady převzaty z: Jon Fosse: *Mamení*. překlad Ondřej Vimr. 2009. Příbram: Pistorius & Olšanská.

*No tohle, řekne*

*No to snad nemyslíš vážně, řekne*

*Tak daleko jsi to dopracovala, řekne*

*Počkej, až tě chytnu, řekne*

*Vlastní matku okrádat, řekne*

*Je to vůbec možné, řekne*

*Jsi přesně jako tvůj otec, řekne*

*Všivák jako on, řekne* (s. 23-24)

Na překladu je viditelná snaha, aby i český text měl určitou pravidelnost. Snaží se dodržovat opakování stejných výrazů i je na stejných místech jako původní autor obměňovat. V následujícím příkladu je nejen zachováno typické opakování spojky „a“, které umocňuje monotónnost, se kterou Asleho a Alidu všichni jeden po druhém odmítají, ale překladatel se navíc snaží umocnit rytmičnost textu častým používáním hlásky „p“. Tento jev se na tomto místě v originále nevyskytuje, a proto jej můžeme považovat za snahu o kompenzaci<sup>56</sup> oslabené rytmičnosti na jiných místech textu.

*Asle zaklepe na dveře a vyjde jakási stařena a pohlédne na ně a řekne, přejete si, a Asle se zeptá, zda by jim ve svém domě nemohla pronajmout pokoj, a stařena zopakuje pronajmout pokoj a pak řekne, že pronajmout pokoj si mají tam, odkud přišli, a ne tady v Bjørgvinu, tady už další lidi nikdo nepotřebuje, řekne a zavře za sebou dveře a ještě ji slyší říkat pronajmout pokoj pronajmout pokoj a to už se zase šourá po svém domě pronajmout pokoj pronajmout a pohlédnou jeden na druhého a pousmějí se a přejdou na druhou stranu ulice... (s. 30)*

Na syntaktické rovině překlad věrně kopíruje originál, avšak v několika pasážích lehce pozměňuje například sled jednotlivých vět, aby byla zachována jednoduchost a plynulost čtení tak jako v originále. Překladatel slepě nekopíruje norské konstrukce, ale místo nich správně užívá obvyklé české formulace, ve kterých přesto zachovává opakování (viz. následující příklad s formulací *steig og steig* přeloženou *stoupá výš a výš*).

*(...) og så byrjar han å spela og med same seig det i henne og ho vart lyft opp og ho steig og steig og spelet hans høyrde ho far Aslak syngja og ho høyrer sitt eige liv og si eiga framtid og ho veit det ho veit og så er ho til stades der i den eigne framtida og alt er ope og alt er vanskeleg... (s. 18-19)*

---

<sup>56</sup> Jedna z forem substituce je kompenzace, kterou proklamoval O. Fischer a jeho škola: protože se dílo nutně někde ochudí, je nutno zas jinde je obohatit.“ (Levý, 1983: 130)

*(...) a pustí se do hry, a vtom se v ní cosi vzedme a ona se povznese a stoupá výš a výš a slyší, jak do hudby zpívá táta Aslak, a slyší svůj vlastní život, svoji budoucnost a také že ví svoje a je tam u toho, ve své budoucnosti, a nic není v klidu a nic není lehké... (s. 17-18)*

České použité lexikum je stejně jako v originále prosté, nepoužívají se slova z vyšších pater slovní zásoby. Dialogy jsou převedeny věrně, aby dokumentovaly povahu a původ postav tak jako v originále. Zajímavým detailem je překlad názvu ulice, zřejmě aby dokumentoval význam a explicitně vyjádřil pocit stísněnosti přítomný v celém díle: *Instegata* (s. 73) – *Těsná ulice* (s. 62). Český překlad se pokouší dodržet i jakousi archaizující tendenci, kterou jsme popsali v originálu, i když jen v náznacích. Jako příklad této snahy bychom snad mohli uvést výrazy jako *tehda* (s. 25), *holba* (s. 41), *není tu živé duše* (s. 59), ale například inverzi slovosledu v češtině překladatel neužívá.

Přes některé nedostatky zůstává nejdůležitějším faktem, že překlad se snaží zachovávat rytmičnost textu za pomoci (nejen) opakování, tedy snaží se zachovat typický rys Fosseho tvorby. Stejně důležitým faktorem je i skutečnost, že se překladateli podařilo vykreslit stejnou pochmurnou atmosféru jako v originále.

*Podzim je u konce, je tma a zima a někde bydlet musíme, řekla* (s. 14)

*... ted' nemají kde složit hlavu, a peníze, těch měli asi tolik, jako by neměli žádné* (s. 18)

*...abychom spali venku, na to je hrozná zima a jsme úplně promoklí, řekne ona* (s. 33)

## Závěr

Nejdůležitějším závěrem této práce je zjištění, že překladatelé dodržují současnou překladatelskou normu a jejich cílem je přenést do češtiny nový neznámý styl, který může potenciálně obohatit domácí literaturu, což je zjištění dosti potěšující. O tom, že se překladatelé potýkali s autorskými styly velice specifickými a jedinečnými, svědčí i jejich doslovy či poznámky v některých vydáních. V těchto krátkých článcích upozorňují na zvláštnosti stylu daného autora a čtenáře tím nepřímou ujišťují, že například krátké věty či neustálé opakování stejných slov není jejich stylistická neobratnost, ale jde o základní rys stylu daného norského autora.

Přesto však můžeme pozorovat rozdíly v přístupu jednotlivých překladatelů k cizí kultuře. Na základě poznatků získaných analýzou jednotlivých překladů můžeme konstatovat i jistý rozdíl generační. Miluše Juříčková častěji volí substituci cizího prvku domácím, na rozdíl od kolegů o generaci mladších, kteří volí (pokud je třeba) raději vnitřní vysvětlivku. Tento přístup může poukazovat na nestálost překladatelské normy. Juříčková se svým přístupem k cizím reáliím snaží z textu odstranit potenciální nejasnosti, avšak v konečném důsledku by taková praxe mohla vést až ke ztrátě specificky norského charakteru textu. Odlišnost přístupu k reáliím můžeme dokumentovat na triviálním příkladu překladu názvu obchodního řetězce. V obou případech je v norštině zmiňován obchod ICA. Juříčková tento název ve svém překladu substituuje názvem „Interspar“, jelikož se obchody ICA v České republice nevyskytují. Oproti tomu Křišťůvková ponechává původní název a hovoří o „obchodě ICA“. Rozdíl je patrný i ve větším sklonu Juříčkové k dovysvětlování nevycházejících vztahů mezi promluvami. V jejím překladu románu *Kjærlighet* je patrná jakási rozpolcenost mezi snahou odhalit co nejvíce styl Hanne Ørstavikové, a na druhé straně snahou, aby text nezněl příliš neobvykle. Mladší generace překladatelů, Křišťůvková, Závodská - Grečnerová, Vimr, neváhají do češtiny převést i velmi nezvyklé konstrukce a jazykové experimenty, mají-li k tomu oporu v originále. Jejich překlady se vyznačují snahou o co možná nejvěrnější překlad daného stylu, což může v některých případech vést až k negativním interferencím syntaktickým nebo naopak k přílišnému zdůrazňování určitého rysu díla. Rozborem překladů se tak nepřímou potvrdila platnost teorie Jiřího Levého o tendencích překladatelů.

V této práci jsme nezkoumali recepci daných překladů českými čtenáři, proto nelze se stoprocentní jistotou tvrdit, byli-li tito norští autoři přijati českými čtenáři kladně či nikoli. Na základě faktu, že v České republice stále stoupá počet překladů z norštiny, se však můžeme domnívat, že netradiční styly některých norských autorů byly přijaty kladně a obohatily český literární jazyk o nové prvky.

Z logiky věci vyplývá, že při překladu nutně dochází ke ztrátám a posunům různého druhu, navíc nikdy není možné dosáhnout stejného účinku na čtenáře ve dvou rozdílných kulturách. Překladatelům se však podařilo v češtině vystihnout nejvýznamnější rysy norského minimalismu i nového naivismu, čímž představili i společenské problémy, kterými se norská literatura zabývá, a potažmo tak přiblížili i některé aspekty společenské debaty v Norsku. Stejně tak se podařilo úspěšně představit fenomén neustálého opakování slov a vět, které se významným dílem podílí na lyrickém vyznění Fosseho textů. Svou prací tak překladatelé poskytl inspiraci autorům domácím a čtenářům nabídli nový literární zážitek.

## **Bibliografie**

### Primární literatura

- Fosse, J.: *Melancholia*. 2004. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Fosse, J.: *Andvake*. 2007. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Fosse, J.: *Mámení*. 2009. Příbram: Pistorius&Olšanská.
- Fosse, J.: *Melancholie I*. 2007. Praha: Dauphin.
- Fosse, J.: *Melancholie II*. 2009. Praha: Dauphin.
- Fosse, J.: *Morgon og kveld*. 2006. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Fosse, J.: *Ráno a večer*. 2007. Příbram: Pistorius&Olšanská.
- Loe, E.: *Doppler*. 2008. Oslo: Cappelen.
- Loe, E.: *Doppler*. 2011. Brno: Vakát.
- Loe, E.: *Fakta o Finsku*. 2009. Brno: Vakát.
- Loe, E.: *Fakta om Finland*. 2001. Oslo: Cappelen.
- Loe, E.: *Naiv. Super*. 2007. Oslo: Cappelen.
- Loe, E.: *Naivní. Super..* 2005. Brno: Doplněk.
- Ørstavik, H.: *Kjærlighet*. 2001. Oslo: Oktober.
- Ørstavik, H.: *Like sant som jeg er virkelig*. 2001. Oslo: Oktober.
- Ørstaviková, H.: *Láska*. 2002. Brno: Doplněk.
- Ørstaviková, H.: *Ve skutečnosti*. 2007. Brno: Doplněk.

### Sekundární literatura

- Andersen, P.T.: *Norsk litteraturhistorie*. 2001. Oslo: Universitetsforlaget.
- Andersen, P.T.: *Tankevaser: Om norsk 1990-tallslitteratur*. 2003. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bečka, J.V.: *Česká stylistika*. 1992. Praha: Academia.
- Beyer, E.: *Norges litteraturhistorie: Vår egen tid 1980-98*. 1998. Oslo: Cappelen.



- Hamm, C.: *Lengsel etter kjærlighet hos Hanne Ørstavik*. In: *Nye forklaringer: Lesninger av norsk 1990-tallslitteratur*. 2004. Bergen: Fagbokforlaget.
- Holý, J.: *Česká literatura 4*. 1996. Praha: Český spisovatel.
- Hrabák, J.: *Poetika*. 1973. Praha: Československý spisovatel.
- Humpál, M.; Kadečková, H.; Parente-Čapková, V.: *Moderní skandinávské literatury 1870-2000*. Praha: Karolinum.
- Levý, J.: *České teorie překladu*. 1996. Praha: I. Železný.
- Levý, J.: *Umění překladu*. 1983. Praha: Panorama.
- Machala, L. et al.: *V souřadnicích volnosti: Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. 2008. Praha: Academia.
- Popovič, A.: *Teória umeleckého prekladu*. 1975. Bratislava: Tatran.
- Rottem, Ø.: *Norsk epikk 1990-2003*. In: *Nye forklaringer: Lesninger av norsk 1990-tallslitteratur*. 2004. Bergen: Fagbokforlaget.
- Skjeveland, E.: *Lediggang er roten: Om 1990-tallets tidsånd med utgangspunkt i Tatt av kvinnen av Erlend Loe*. In: *Nye forklaringer: Lesninger av norsk 1990-tallslitteratur*. 2004. Bergen: Fagbokforlaget.
- Strickland, E.: *Minimalism: Origins*. 1993. Bloomington: Indiana University Press.
- Vassenden, E.: *Den store overflaten: Tekster om samtidslitteraturen*. 2004. Oslo: Damm.

#### Internetové zdroje

Barry Lewis. *Kazuo Ishiguro*. 2000. Manchester University Press. [online]. [cit. 2012-03-15]

Dostupné z:

[http://books.google.cz/books?id=pA97FQFfVwIC&pg=PA79&lpg=PA79&dq=Kazuo+Ishiguro,+minimalism&source=bl&ots=bCJ7YN0sMr&sig=RP4LaAX7WKzJGZNvG2\\_zEl4qfEk&hl=cs&sa=X&ei=xdRZT9HWKsTj4QS3q9HRDw&ved=0CHAQ6AEwCQ#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cz/books?id=pA97FQFfVwIC&pg=PA79&lpg=PA79&dq=Kazuo+Ishiguro,+minimalism&source=bl&ots=bCJ7YN0sMr&sig=RP4LaAX7WKzJGZNvG2_zEl4qfEk&hl=cs&sa=X&ei=xdRZT9HWKsTj4QS3q9HRDw&ved=0CHAQ6AEwCQ#v=onepage&q&f=false)

Brunstad, E.: *Arkaismar i nynorsken*. 2001. Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab.  
[online] [cit. 2012-03-20]. Dostupné z:  
[http://uib.academia.edu/EndreBrunstad/Papers/1016505/Arkaismar\\_i\\_nynorsken](http://uib.academia.edu/EndreBrunstad/Papers/1016505/Arkaismar_i_nynorsken)

Svoboda, L.: *Ladislav Nagy: Literatura vzniká v tichu, to je jí vlastní*. [online]. 06.09.2010  
[cit. 2012-03-15]. Dostupné z: [http://www.literarni.cz/rubriky/rozhovory/ladislav-nagy-literatura-vznika-v-tichu-to-je-ji-vlastni\\_7972.html](http://www.literarni.cz/rubriky/rozhovory/ladislav-nagy-literatura-vznika-v-tichu-to-je-ji-vlastni_7972.html)

### Slovníky

*Bokmålsordboka, Nynorskordboka*. [online]. 2010. Dostupné z: <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=&bokmaal=+&ordbok=bokmaal>

*The Free Dictionary*. [online]. 2012. Dostupné z: <http://no.thefreedictionary.com/>

Vrbová, J et al.: *Praktický slovník norsk-český a česko-norský*. 2005. Voznice: Leda.